Oskar Hagen

Matthias Grünewald

N

MG

Betende Magdalena. Kreidestudie in Oxford. (Zu S. 98.)

Oskar Hagen

Matthias Grünewald

Dritte, vollständig umgearbeitete und erweiterte Auflage
Mit 121 Abbildungen

R. Piper & Co. Verlag / München 1922

Von demselben
Verfasser erschienen im gleichen Verlage:

Grünewalds Isenheimer Altar
Mit 49 Lichtdrucktafeln nach 40 Einzel- und 9 Gesamtaufnahmen

---

Deutsches Sehen
Mit 64 Tafeln

Vincent van Gogh
Vorrede zum XI. Druck der Marées-Gesellschaft
(14 Faksimiles nach Aquarellen und Zeichnungen)

Vincent van Gogh
Einführung in die van Gogh-Mappe
(15 Tafeln in Netzätzung nach Gemälden)

Deutsche Zeichner
von der Gotik bis zum Rokoko
Mit 110 Abbildungen

In Vorbereitung:
Deutsche Zeichner
vom Klassizismus bis zur Gegenwart
Mit 100 Abbildungen

Gedruckt bei A. Wohlfeld in Magdeburg

Meiner lieben Frau

Inhalt

Seite

Vorwort zur dritten Auflage 9

Erstes Buch:

I. Der Meister und seine Zeit 13

II. Bildungsmächte 33

III. Der Mensch 45

Zweites Buch:

Der Isenheimer Altar und die übrigen Gemälde

I. Der Altar als Ganzes. Die Ausbildung von Grünewalds Stil 48

II. Kreuzigungsdarstellungen 67

„ Colmar, Museum Unterlinden 74

„ Basel, Öffentliche Kunstsammlung 77

„ Karlsruhe, Gemäldegalerie 80

„ Entwicklungsgeschichte des Kreuzigungstyps 86

III. Weitere Passionsbilder neben dem Isenheimer Altar 89

Die Verspottung Christi. München, ält. Pinakothek 89

Kreuzschleppung. Karlsruhe, Gemäldegalerie 100

IV. Die Beweinung 108

Beweinung vom Isenheimer Altar 108

Beweinung. Aschaffenburg, Stiftskirche 110

V. Einzelfiguren 112

St. Cyriakus und St. Laurentius. Flügel zum Heller-Altar. Frankfurt a. M., Städt. hist. Museum 114

St. Antonius und St. Sebastian. Flügel vom Isenheimer Altar. Colmar, Museum Unterlinden 118

VI. Die Menschwerdung Christi und die Legenden von unsrer lieben Frau 124

Die Auferstehung vom Isenheimer Altar 130

Die Verklärung. Frankfurt (verschollen) 136

Die Verkündigung vom Isenheimer Altar 138

Das Engelskonzert vom Isenheimer Altar 142

Marienlegenden des Aschaffenburger Altars 152

Die Stuppacher Madonna 154

Gründung von Sa. Maria Maggiore 160

Seite

VII. Landschaft und Porträt. Die Antoniuslegenden und die Bekehrung des heiligen Mauritius 166
Versuchung des St. Antonius 168
Die Einsiedler Antonius und Paulus 172
Das Selbstbildnis Grünewalds 177
Die Bekehrung des hl. Mauritius durch Erasmus. Das Bildnis des Kardinals Albrecht von Brandenburg 178

VIII. Die Handzeichnungen 190
Magdalenenstudien. Oxford, Berlin, Lützschena 198
Studien zum Isenheimer Altar: Die Sebastianshände, die Oberarmstudie zum Sebastian 204
Studien zum Aschaffenburger Altar:
Knieender König, Maria mit Kind und Engel, anbetender Heiliger 204
Zwei Studien zu dem verschollenen Verklärungsbilde: Die Apostel Petrus und Jakobus. Dresden 206
Knieender Mann. (Pharisäer?) Berlin 208
Kopf einer lächelnden Frau. Paris 208
Bildnisstudie eines Mannes. Stockholm 210
Kopf eines Schreienden. Berlin 211
Kopf eines Mannes. Berlin 212
Drei Männerköpfe. (Trinität?) Berlin 212

Kritischer Katalog der erhaltenen Gemälde Grünewalds 221
Anmerkungen und Exkurse 232
Quellen und Grundlagen. Herkunft. Personennamen 232
Kritische Anmerkungen zum Kapitel „Bildungsmächte“ 232
Die verschollene Kreuzigung und deren Kopien 238
Das Bildnis Grünewalds 244
Aus der neueren Grünewaldliteratur 249
Nachweis der abgebildeten Werke Grünewalds (nach Aufbewahrungsorten) 251

Vorwort zur dritten Auflage

Unter seinem ersten Titel und im ursprünglichen Rahmen, von innen heraus aber frisch gestaltet, tritt mit dieser dritten Auflage ein neues Buch an die Stelle des alten. Weniger das unheimliche Anschwellen der Grünewald-Literatur und damit ihre auseinanderstrebenden Ansichten — die noch immer über den Eichbaum Grünewald hinfegen, seine Krone zerzausend und ihn bis in die Wurzeln schüttelnd — gaben Anlaß dazu, als vielmehr innere Gründe. Die erste Auflage, Abschluß siebenjähriger Studien, war in jedem Betracht eine Erstlingsschrift mit allen Mängeln, vielleicht auch Vorzügen einer solchen. Der Stoff ist inzwischen nach allen Richtungen neu durcharbeitet und neu erlebt worden. Es ist nur natürlich, wenn eine, wie ich hoffe, im Ganzen und Einzelnen vertiefte Anschauung heute notwendig auch nach anderer Darstellung verlangt.

Die alte Disposition habe ich trotz vereinzelter dagegen erhobener Einwände beibehalten. Kern aller Betrachtung muß der Altar bleiben, in dem sich nun einmal für uns die Gesamtvorstellung von Grünewalds Kunst erschöpft. Und es ist doch ein großer Unterschied, ob man dann, wie es stets meine Absicht war, verwandte Bildaufgaben wie die Kreuzigung, die Maria im Freien, die Einzelfigur, die Landschaft oder das Porträt, ausgehend von den Teilen des Altars zu Typenreihen zusammenschließt, um innerhalb solcher das gesamte Lebenswerk des Malers durchziehender Gruppen die geistige und formale Entwicklung Grünewalds klarzulegen, oder ob man nach längst überwundener Weise den gedanklichen Inhalt der Bilder zum teilenden oder vereinigenden Ordnungsprinzip erhebt. Das habe ich nie getan. Wohl aber gebrach es dem ersten Versuch, in der angedeuteten Richtung bestimmte Gesichtspunkte für die Erkenntnis der künstlerischen Gestaltungsprobleme zu gewinnen, an prägnanter Gliederung fest verknüpfter Hauptteile. Die vielen Einzelbetrachtungen wollten sich nicht zu höheren Einheiten schließen. Die innere Organik des Isenheimer Altars war zu kurz gekommen und die anschließend an seine Wandlungen analysierten Einzelbilder waren nach ihren entwicklungsgeschichtlich wichtigen Grundzügen nicht recht zusammengefaßt.

Neue Abschnitte über den Altar als Ganzes, über die in größeren einheitlichen Themengruppen sich vollziehende formale Abwandlung usw. werden nun hoffentlich das ihre dazu beitragen, an Stelle einer gewissen Verschwommenheit größere Bestimmtheit treten

zu lassen. Auch ist mit mehr Nachdruck als bisher der Versuch gemacht, durchgehende Eigentümlichkeiten des Grünewaldischen Formgefühls bei der Stilanalyse der Werke herauszuheben. Und bei deren Lektüre wird man wohl auch bald wahrnehmen, daß an Stelle der ehemals mehr oder minder locker gereihten Einzelbeobachtungen nunmehr eine schärfere Scheidung des Wesentlichen vom Unerheblichen getreten ist. Anmerkungen zur liturgisch-dogmatischen Symbolik in den Gemälden durften um so eher unterdrückt werden, als sich dafür in letzter Zeit eine Art Nebenzweig der Grünewald-Forschung aufgetan hat. So hat die bereits im Einführungstext zur Mappe (mit den Einzelaufnahmen des Colmarer Altars) neu formulierte Anschauung den Platz der zuvor vorgetragenen eingenommen. Und wie ich dort bestrebt war, die Stellung Grünewalds im Gesamtverlauf der altdeutschen Kunst unter möglichst weitem Blickwinkel zu erfassen, so glaube ich auch hier alles getan zu haben, um scheinbar einseitige Bewertung des Meisters auf Kosten seiner großen Zeitgenossen zu vermeiden. Nichts hat mich mehr geschmerzt, als die mißverständliche Auslegung meiner Parallelisierung von Dürer und Grünewald. Bei dem Versuch, die Besonderheiten des Einen auf der Folie des Andern plastischer hervortreten zu lassen, als das bei isolierter Betrachtung möglich gewesen wäre, lag freilich die Gefahr eines solchen Mißverständnisses nahe; es hat mir wahrlich fern gelegen, Dürer mittels Grünewalds verkleinern zu wollen.

Die inzwischen notwendig gewordene Auseinandersetzung mit meinen wissenschaftlichen Kritikern, die sich erfreulicherweise im wesentlichen auf das Kapitel „Bildungsmächte" beschränken darf, hat in dessen revidiertem Text sowie in den dazu gehörigen „kritischen Anmerkungen" Platz gefunden. Die apodiktische Form, in die sich die Beurteilung der verwickeltesten Fragen damals kleidete, ist übrigens doch nicht so ganz verhängnisvoll in ihren Folgen gewesen; hat sie doch zugleich mit dem berechtigten Widerspruch eine überaus lebhafte literarische Befassung mit dem Problem des „jungen Grünewald" gezeitigt. Ohne vom Gegenteil meiner Hauptmeinungen überzeugt zu sein, glaube ich dennoch heute, daß es nötig ist, den problematischen Charakter der für den Bildungsgang in Frage stehenden Ansichten, da wo er wirklich problematisch ist, in den Vordergrund rücken zu müssen.

Wenn ich in dieser Hinsicht der mitarbeitenden wissenschaftlichen Kritik für so manche Klärung dankbar zu sein habe, so kann ich ihr auf der andern Seite nicht den Vorwurf ersparen, in mancher Beziehung mit den für mein Buch gegebenen Forschungsprämissen sich recht wenig vertraut gezeigt zu haben. Die von fast allen Seiten gegen meine „grundlosen subjektiven Hypothesen" über eine niederländische Reise Grünewalds, gegen die „leichtfertige" Vertauschung einer „auf den ersten Blick" deutlich als solche erkennbaren Frau mit einem Mann (Berliner Zeichnung) erhobenen Vorwürfe, oder die kühne Wegleugnung eines Schulverhältnisses zu Holbein d. Ä. beweisen, daß die Beurteiler meiner Arbeit ein paar bedeutende Stellen in dem mit unendlicher Sorgfalt und Überlegung niedergeschriebenen Werk H. A. Schmids gar nicht kennen.

Die heute vorliegenden Grünewald-Bibliographien machen einen Literaturnachweis in der vordem angestrebten Vollständigkeit entbehrlich. Darum sind dort außer den grundlegenden älteren nur die neueren Arbeiten angeführt, und zwar nur solche, auf die entweder im Buche selbst Bezug genommen ist, oder die m. E. aus der großen Masse als besonders wertvolle Beiträge hervortreten.

Der Verlag ist in seinem Bestreben, mit den vortrefflichen Abbildungen auch weiterhin das Buch an der Spitze der illustrierten Monographien zu halten, nicht bei den bisherigen, allgemein anerkannten Verdiensten stehen geblieben, sondern hat für die neue Auflage die in Karlsruhe befindlichen Werke in neuen scharfen Gesamt- und Ausschnittaufnahmen dem Buche beigegeben. Für die freundliche Überlassung eines guten Lichtbildes nach der neuentdeckten Grünewaldkopie in Donaueschingen bin ich dem Direktor der dortigen fürstlichen Kunstsammlung zu besonderem Dank verpflichtet.

Göttingen, Pfingsten 1921

O. Hagen

Erstes Buch.

I. Der Meister und seine Zeit.

Die deutschen Forscher, die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts ihre Heimat durchwanderten mit der Absicht, zum erstenmal Anschauungsmaterial zu einem geschlossenen Bilde der altnationalen Kunstgeschichte zusammenzutragen, wußten auch von Matthias Grünewald. Sie wußten seinen Namen und den Ruhm, der alten Chronisten über die Jahrhunderte weg noch zu Ohren gekommen war; sie kannten auch eine bunte Schar von Gemälden, denen die Tradition Grünewald zum Meister gegeben hatte. Eine greifbare einheitliche Vorstellung von Art und Wesen des mysteriösen Künstlers vermochte dies Kunterbunt von oberdeutscher Malerei freilich nicht zu vermitteln. Die fehlte denn auch so gründlich, daß niemand dem Lob des alten Joachim von Sandrart recht trauen mochte. Das einzige Werk aber, welches die Kraft besessen hätte, mit einem Schlage Grünewald aus dem Dunkel der Künstlerlexika ins Sonnenlicht der Anschauung heraufzufördern wie gleichzeitig jenen Wust von Pseudogrünewaldmalereien als wesensfremdes und begriffsverwirrendes Hindernis für jede geschichtliche Erkenntnis beiseitezuschleudern — das Hauptwerk des Meisters, den Hochaltar für die Isenheimer Antoniterkirche —, das kannten jene Historiker nicht und sollten sie auch nicht kennenlernen. Das war das Kläglichste bei der ganzen Geschichte. Bis fast zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts, solange also das Werk in seiner vollkommen organischen Ganzheit an Ort und Stelle in Isenheim gestanden hatte, war es freilich nicht weit berühmt gewesen; aber es hatte doch jedem die Freiheit offengestanden, es zu sehen. Der protestantische Große Kurfürst hatte es doch auf die Weise — nur von außen in verschlossenem Zustande — zu Gesicht bekommen und, ob katholisch oder heidnisch oder was sonst: das Bild der Außenflügel hatte ihn ans Herz gepackt, daß ihn die unzähmbare Lust ankam, dies einzige Werk zu besitzen. Auch hatte diese unverschlossene Stellung dem Altar keinerlei Gefahr gebracht; die aufrührerischen Bauern im sechzehnten, die

Schweden im siebzehnten —: kein noch so barbarisches Räuberpack hatte der heiligen Einfalt ein Haar krümmen mögen. Das war erst der französischen Revolutionsregierung vorbehalten, die mit ihren sinnlosen und überaus leichtsinnigen „Sicherheits"maßregeln dem Werk den Schaden sachte beigebracht hat, den jene Elementargewalten in den wüstesten Zeiten nicht zuwege bringen konnten. Erst wanderten die aus dem Schrein herausgebrochenen Schnitzfiguren ins Musée nationale; dann folgten die Gemälde in die Colmarer Bibliothek. Es wurden Bogen mit Berichten der Sachverständigen angefüllt, denen zufolge der noch stehende Schnitzaltar abgebrochen — nur nicht inventarisiert — wurde. Nun ließ man den ganzen Trümmerhaufen faulen und — ausplündern. Als der kärgliche Rest in Colmar ankam, war es nicht mehr der Mühe wert, den einstigen Altar — selbst nach einem Phantasieplane (denn die Originalgestalt ahnte niemand mehr!) daraus neu zusammenzubauen. Der Verwalter des Collège „verlieh" skulpturale Teile, weil irgendwo eine „Krippe" aufgebaut werden sollte (1).

Aber jener großzügige Verleiher der Bestandteile faßte im übrigen sein Argusamt sehr radikal auf. Schwerlich weil er etwa fürchtete, die Kaufgelüste eines Großen Kurfürsten könnten sich wiederholen, hat er die kläglichste Einkerkerung des ganzen Werkes durchgeführt. Die Gründe können uns gleichgültig sein, das Faktum genügt. Dieser Herr Reichstetter darf den herostratischen Ruhm beanspruchen, als Regierungsbeamter die Sicherheitsmaßnahmen der Franzosen so konsequent aufgefaßt zu haben, daß bis zu seinem Lebensende — und er wurde achtzig Jahre alt! — das größte malerische Denkmal der altdeutschen Geschichte den Augen der Menschheit entzogen blieb, und auch keiner von jenen Forschern, sie mochten es versuchen wie sie wollten, einen Studienaufenthalt im Collège für das Werk ermöglicht bekam. Früher hatte niemand danach verlangt, aber es war wenigstens dagewesen, jetzt begehrte man mit allen Fasern es zu kennen, aber es blieb eingesargt und siebenfach versiegelt. Heute, nach der glorreichen Annexion des Elsaß erscheint das Buch von L. Réau, das sich die Aufgabe stellt, den Franzosen den Französischen Grünewald vorzustellen: es will ans Licht bringen „les racines françaises de l'art alsacien ou lotharingien, qu'il ne faut pas confondre avec l'art allemand d'outre-Rhin." Wie schwerwiegend sind doch die Gründe für das Franzosentum des Isenheimer Altars: Das Mutterkloster der Antoniter liegt in Frankreich. Der Altar ward bestellt von Jean d'Orliac, also einem Savoiarden und Guido Guersi — freilich einem Sizilianer — aber: annobli par la dynastie française d'Anjou...! Voilà!

Wenn unter Umständen wie den obengenannten nun gerade zum erstenmal eine Gesamtvorstellung von Wesen, Faktoren und Zusammenhängen der nationalen Kunstgeschichte ausgeprägt wurde, — und das geschah nicht nur, sondern diese Vorstellung zeigt sich heute noch schlechthin unausrottbar! — so mußte sie entstellt und einseitig verzerrt ausfallen; mit logischer Konsequenz. Denn an der für den geschichtlichen Verlauf sowohl als auch für die Wertung des historischen Inhalts der künstlerischen Tendenzen entscheidenden Stelle klaffte ein Loch, das notgedrungenermaßen niemand damals auf

seine wirkliche Ausdehnung abzuschätzen wußte. Die Geschichte der deutschen Kunst ruhte auf nur einem statt auf zwei Pfeilern; der zweite, mindestens ebenso importante, Grünewald, fehlte neben Dürer vollständig. Und als der Name sowie das, was man allmählich von ihm wußte, nach und nach hineingenommen wurde, da war das einmal geschaffene Gesamtbild vom Wert und vom Werdegang der deutschen Renaissance schon so eingebürgert, daß nur eine ungemein starke künstlerische Einfühlungsfähigkeit noch imstande sein konnte, die Verzeichnung wieder zurechtzurücken. Janitschek brachte 1886 (Geschichte der deutschen Malerei, Berlin) zum erstenmal beide, Dürer und Grünewald, auf einer Stufe. Farblos, unerlebt, der Aschaffenburger einer unter vielen, ein Sonderling; sein Halbepigone Hans Baldung — der auf der einen Seite dürerisch, auf der andern grünewaldisch aussah und infolgedessen allgemein als der eigentliche Vater jener expressionistischen Sondermanier, die Grünewalds reinem Eigenstil ausgelaugt war, galt, — dieser Baldung also nahm in Janitscheks und vieler anderer Augen den höheren Platz ein.

Es wäre eine interessante Studie, den Rattenkönig von Fehlschlüssen einmal auseinanderzuklauben, den die mangelnde konkrete Anschauung des größten unter allen älteren deutschen Malern nach sich zog: Für das geschichtliche Generalurteil, für die Bewertung einzelner Künstler, vor allem jedoch für die schiefen Begriffe, die über deutsche Kunst zur Reformationszeit herrschend wurden und geblieben sind — bis vor den Krieg. Dessen Riesenkraft hat die deutschen Geister freilich so aufgerüttelt, daß die Empfänglichkeit für gerade und begründete Anschauungen über die wahren Werte unserer nationalen Kräfte besonders stark und sensibel hat werden können.

Wenn man schon seit dem Ende des XIX. Jahrhunderts immer den Namen Grünewald in Gemeinschaft mit demjenigen des Kunstforschers H. A. Schmid hat nennen müssen — von nun ab wird es mit besonderer vertiefter Dankbarkeit zu geschehen haben. Denkt man an die geschichtliche Situation, von der eben die Rede war, zurück, so bedarf es keines Kommentars mehr: die ungeheure Bedeutsamkeit der Wiedererschließung des großen Meisters für Geschichtschreibung und Kunstfreunde ist leicht zu ermessen. Aber es hat doch immerhin Jahrzehnte gebraucht, bis die wenigen, die alljährlich im Colmarer Museum das Erlebnis des Isenheimer Altars zum erstenmal erfuhren, die Einsicht für das, was not tue, gewannen. Wie oft war die Beobachtung zu machen: Die da kamen — zum weitaus größten Teil fachlich Vorgebildete, die von der Literatur aus auf Colmar hingewiesen worden waren —, brachten ein festes Vorurteil vom sechzehnten Jahrhundert und seiner Kunst mit: Dürer und — andere; Holbein d. J.; die Donauschule. Vor allem aber Dürer und Dürers italienische Renaissance. Das Erstaunen vor dem originalen Altar grenzte an Verblüffung. Allein, ich bezweifle, ob einer darunter sich klarmachte, daß diese Verblüffung das gewisseste Symptom für irgendwelchen schweren Rechenfehler sein mußte, daß die geschichtliche Allgemeinvorstellung notwendig unzutreffend sei, in welche dieser Rembrandthafte, an den farbigen Helldunkelstil der

vollendeten nordischen und westlichen Settecentisten unmittelbar heranreichende Malerischste aller alten Maler nicht „hineinpassen" wollte. Allgemein urteilte man umgekehrt; die Gesetze der Geschichte stimmten hier nicht, da war einer über die Schranken hinausgesprungen. Es fehlte nicht viel, und das hübsche Wort eines Theoretikers der Entwicklungsgeschichte hätte eine neue Auflage erfahren: Diesen Maler müssen Sie ganz aus dem Gedächtnis streichen, seine Kunst steht in Widerspruch zu allen Entwicklungsprinzipien.

Lange konnte Grünewald freilich nicht nur „interessant" bleiben oder als Ausnahme gelten. Und wenn die Abgelegenheit des Orts der breiten Öffentlichkeit trotz preiswerter Abbildungen und sonstiger Propaganda den natürlichen Zugang verwehrt hatte, so daß eine Revision der herrschenden widerspruchsvollen Auffassung von der nur-dürerischen Vergangenheit noch nicht von der Meinung aller gefordert wurde, so hat die letzte Münchner Ausstellung doch Grünewalds Kunst zum so unbestreitbaren Nationalbesitz erhoben, daß von einem Beharren bei den alten Lehrsätzen keine Rede mehr sein kann. Es ist ein bedeutungsvolles Symptom, wenn der Sachwalter Dürers selbst heute bekennt, erst in der Vereinigung der beiden Hälften, welche im gegenseitigen Kontrast die eine und die andere Seite der germanischen Weltanschauung gleichzeitig verkörpert haben — erst in der Integrität der beiden Großmeister Dürer-Grünewald liege der Schlüssel zu unserer nationalkunstgeschichtlichen Vergangenheit. Wir werden nicht fortfahren dürfen, eine der wichtigsten nationalhistorischen Evolutionen nur aus dem halben Bündel ihrer wirkenden Ursachen erklären zu wollen. Das Verlangen nach Richtigstellung wird heute aus dem Herzen des ganzen Volkes laut, nicht mehr aus dem Munde eines Einzelnen. Aber daß wir den andern Ursachenkomplex schon seit einem Vierteljahrhundert vor Augen haben und die Summe der Erfahrungen deshalb groß und reif genug werden konnte, um der historischen Einsicht die Inangriffnahme der Aufgabe auf dem Fuße folgen zu lassen, das verdankt die Nation dem Entdecker und Verkünder Grünewalds, ohne den das Bündnis zwischen ihr und dem Kunstganzen schwerlich jetzt schon — in letzter Stunde — für immer geschlossen worden wäre. Die Erkenntnis ist der unverlierbare Teil. Seit die Deutschen wissen, was Grünewald bedeutet, besitzen sie die Zuversicht ihrer besten künstlerischen Kräfte endlich ganz; und die kann keiner entführen wie den Altar, der uns diesen geistigen Schatz vermacht hat.

Der innerliche geistige Wert ist nicht der geschichtliche schlechthin, wenngleich die alte Anschauung von der Abhängigkeit Deutschlands von welscher Schönseligkeit nicht gerade die Kraft besitzt, das nationale Selbstbewußtsein auf künstlerischem Gebiet so zu beflügeln wie die nunmehr unbezweifelbare Tatsache, daß auch bei Dürer die romanistischen Momente nicht den ausschlaggebenden Teil seiner Kunst ausmachen, sondern die, welche mit den innerlich verwandten, rein deutschen Formen Grünewalds nunmehr als die für damals überwiegenden, typischen Kennzeichen des deutschen Stils zu gelten haben. Deshalb wird es auch klar, daß der Schulnachfolge, die ja damals ausschließlich

eine Dürernachfolge war, nicht diejenige Aussagekraft zuzuschreiben ist, welche man gewöhnlich davon erwartete. Wo blieben denn wohl außer Grünewald die Rembrandt und Marées, wenn es auf die schulbildende Auswirkung und vorbildliche Aktualität einer Richtung ankäme! Eher ist das Gegenteil der Fall; denn es macht das Schicksal der Genialen, daß das Überragen der allgemeinen Schranken mit Einsamkeit und Unverstandenheit allein zu erkaufen ist.

Die Werte, die wir brauchen, liegen in dem, was heute lebensvoll, fruchtbar und anregend wirkt. Wir ringen aufs neue um die reine Erkenntnis von deutscher Art und Kunst. Um so besser, wenn wir da auch die Wahrheit mit in Kauf nehmen dürfen, es habe neben Dürers objektiver Form eine gleich starke Kunst gegeben, die dem Volk der Musiker, Dichter und Denker außer den van Gogh und Rembrandt einen Beleg mehr in die Hand gibt, seine Befähigung zu rein intuitiver, durch und durch malerischer Malerei von hochpotenzierter nationaler Eigenart darzutun. Allein, das Wesentliche, was mit Grünewalds Wiederentdeckung zusammenhängt, liegt in den allgemeinen Lebenswerten seiner Kunst beschlossen. Was sie gezeugt hat in der Stunde eines überreichen Gebärens — damals, als aus Deutschland eine Kraft hervorbrach, vulkanisch und hinreißend wie kaum je zuvor, die Kraft der Reformation — das lebt heute wieder auf in seinen direkten Nachkommen. Diese Kraftströme, ihren Ursprung, ihren Verlauf, ihre innere Beschaffenheit und ihre Leistungen in der Geschichte: die gilt es, die sind neu zu begreifen; von unten auf, weil sie bisher vernachlässigt wurden im Wahne, daß dies (was uns heute als das Eigentliche erscheint!) nur Auswüchse und sonderbare Schrullen gewesen seien. Die Geschichte der deutschen Malerei hat ohne diese Schrullen auszukommen verstanden! — Grünewald ist der erste reine Beweisfall, daß diese Sonderlingsmomente nichts Geringeres zu bedeuten haben als —: das Germanische schlechthin! Wenn also heute eine Revision der Kunstgeschichte stattfinden soll, so mag man sich vor allem den Fehler klarmachen, den es abzustellen gilt: die bisherige nationale Geschichte der Bildkunst ist ein Gebilde gewesen, in dem das deutsche Element als Nebensache außer Betracht gelassen worden ist!

Diese Wahrheit gibt den Maßstab für die Folgen, die durch Grünewalds Neuerschließung für das Denken, ja für die Kultur der Gegenwart überhaupt, erwachsen sind.

Das moderne historische Urteil bemüht sich mit Recht, im Gegensatz zum übertriebenen Persönlichkeitskultus der jüngsten Vergangenheit, über die Bilanzierung der geschichtlichen Einzelcharaktere und somit auch über die Grenzen des Biographischen hinaus zu höheren verallgemeinernden und zusammenfassenden Überblicken zu gelangen. Dabei bemerkt man nun allgemein — und weiß aus der Beobachtung bereits für den Nationalcharakter ein spezifisches Kennmal zu gewinnen —, daß sich einer solchen unpersönlichen Auffassung nirgends größere Widerstände entgegenstellen, als gerade in der Geschichte der durch Partikularismus und Individualismus seit alters her gekennzeichneten Völker. Allenthalben trifft der deutsche Geschichtschreiber im eigenen Lande

auf hervorragende eigenartige Menschen, allesamt zu sehr Welten für sich, zu sehr aufs Außerordentliche zugeschnitten, als daß er sich gerechtermaßen entschließen möchte, sie lediglich als anonyme Typen einer allgemein so oder so gerichteten Strebung zu betrachten; was denn zum großen Teil Schuld trägt an dem Fehlen zusammenfassender synthetischer Erkenntnisse der Grundgesetze und Grundkräfte des germanischen Geschichtsverlaufs (auf vielen Gebieten des historischen Lebens) bzw. des germanischen Nationalcharakters selbst.

Wo allerdings unter der großen Schar deutscher Eigencharaktere einmal ein so ganz und gar überragender, besonderer Mensch sich in jeglichem Tun oder Lassen bekundet, wie das bei Matthias Grünewald der Fall ist, da gibt der bestehende, fast gänzliche Mangel an biographischen Unterlagen — einerseits jedenfalls — Anlaß zu ziemlich beunruhigenden Zuständen: man meint, die gewisse Überlieferung der genealogischen oder psychologischen Bedingungen seines seltenen Ausnahmemenschentums müsse dem Verständnis erst die Wege weisen, und es sei zuvor kaum Aussicht vorhanden, etwas über seine Kunst zu sagen. Das freilich ist übertrieben. Denn gerade wo es darauf zunächst ankommt, die generelle Bedeutsamkeit der künstlerischen Sendung und die besondere innere Struktur, die Herkunft, den Willen und den Wuchs der Grünewaldkunst zu ermitteln, kann es nur von Vorteil sein, wenn die Aufmerksamkeit auf das unpersönliche, von seinem Schöpfer abgelöste Werk unbeirrt konzentriert bleibt. Rückschlüsse auf den persönlichen Charakter lassen sich dabei in Fülle gewinnen.

Für alle führenden Bildkünstler bestand um die Wende des fünfzehnten Jahrhunderts eine bestimmte Aufgabe. Sie wurde durch die unhaltbaren Zustände und die Notwendigkeiten, welchen jede Reform oder Korrektur Rechnung tragen mußte, bestimmt. Es galt, das Chaos der naturalistischen Illusionsmalerei zu organisieren, Kunstmäßigkeit an Stelle von barer Notizenwirtschaft, Form an Stelle von völliger Auflösung und Objektivität an Stelle von Willkür zu setzen; das alles aber in wohlerwogener Rücksicht auf die vorliegenden Leistungen des überaus produktiven und schöpferisch veranlagten Jahrhunderts; so daß alles definitiv beseitigt wurde, was, bloß aus der Überlieferung mitgeschleppt, jedes Wachstum beeinträchtigen mußte; und so, daß alles, was lebensfähig und zukunftsverheißend erschien, seine besten Kräfte frei entfalten konnte. Mit einem Wort: die gemeinsame Aufgabe für alle Besten bestand in der Lösung des Stilproblems, das galt für Grünewald wie für seinen Antipoden Dürer vollkommen gleichermaßen, und darin, daß sie beide dem Postulat nachgekommen sind — auf gleichen Voraussetzungen! — besteht keinerlei Unterschied zwischen ihnen. Was sie trennt, ist das „Wie" der Lösungsweise, für welches ihr grundgegensätzliches Naturell allein verantwortlich gewesen ist.

Die Aufgabe war organisch erwachsen aus den von unten auf gewandelten Bedürfnissen der modernen Menschheit. Mit Recht spricht man mit Bezug auf das fünfzehnte Jahrhundert vom Zeitalter der Entdeckungen. Nur soll man nicht gleich an die

äußersten Konsequenzen, sondern vor allem an deren unerläßliche Voraussetzung, an die ganz elementaren Entdeckungen denken: sie liegen auf geistigem Gebiet, und nichts von all den praktischen, wirtschaftlichen, staatlichen, religiösen oder künstlerischen Umwälzungen war ohne sie möglich.

Wenn Kolumbus Amerika entdeckt und dabei planmäßig zu Werke geht, vorher seines Erfolges gewiß ist; oder wenn Galilei, Kopernikus und wer sonst noch Tatsachen entdecken, an denen niemand zweifeln darf, der die Aussagekraft des logisch-mathematischen Beweisverfahrens anerkennt, und die doch nur im Geist zu erkennen sind, so setzt das eine Reihe von bekannten Dingen voraus, die für das Mittelalter schlechthin nicht vorhanden gewesen waren und die nicht weniger als der Seeweg nach Ostindien oder die Umdrehung der Erde realiter entdeckt werden mußten; zuvor entdeckt werden mußten. Das ist keine Exkursion, die entbehrlich ist für die kunstgeschichtlichen Fragen, sondern die unbedingte Elementarprämisse für jedes eindringende Verständnis der in Frage stehenden Zusammenhänge.

Kurz und im Allerwesentlichsten nur zusammengefaßt: Das Zeitalter der Entdeckungen begann mit der Entdeckung der schöpferischen Kräfte des menschlichen Intellekts — und zwar des individuell-persönlichen. Daran mußte das Mittelalter zugrunde gehen. Seine Fundamente waren gewesen: die Autorität der Dogmen und diese selbst als Inbegriff der kirchlich anerkannten Wahrheiten. Wissenschaft hatte für die Gelehrten des Mittelalters geheißen: Aneignung der dogmatischen Lehrwahrheiten; was gleichbedeutend war mit vollkommener Ausschaltung der vernünftigen Urteilskraft. Jetzt entdeckt die Menschheit die persönliche Vernunft, das Denkargument, die Argumentenreihe und ihre zwingende Beweiskraft. Man sah sich auf einmal imstande, unbekannte Größen mit absoluter Gewißheit zu erdenken. Notwendige Folge: Die „Wissenschaft" ging nicht mehr vom verkündeten Dogma, sondern im Gegenteil vom grundsätzlichen Zweifel aus und wollte ungekannte Wahrheiten auf Grund des argumentierenden Denkens finden. Das schöpferische Moment ist zum erstenmal wieder in selbstbewußter Stärke allenthalben wach geworden; die Persönlichkeit fühlt sich berechtigt, aus der Masse herauszutreten. Kritischer Skeptizismus entkräftet eine Autoritätslehre nach der andern und stellt die Wahrheit der wirklichen an Stelle der dogmatischen Ideale auf. Das Material aber für die intellektuelle Logik wird jetzt aus der Erfahrung an der umgebenden Welt der Dinge gewonnen. Was bisher als verwirrende Unwahrheit und Verzerrung der göttlichen Idee gegenübergestellt worden war und deshalb nicht zum Gegenstand intensiver geistiger Beachtung hatte werden können: die Welt der sichtbaren Phänomene — jetzt wurde sie zum Grundobjekt der Betrachtung; ja, eine wahrheitsgemäße Weltanschauung im ganzen konnte nicht früher zu erhoffen sein, als bis die Anschauungsmaterialien des Sichtbaren vollumfänglich bewältigt worden waren.

Es ist nach der fast tausendjährigen Entwöhnung alles Denkens und Beobachtens nicht zu verwundern, daß es den notwendigsten organischen Funktionen an Leistungsfähigkeiten,

wie die verwandelte geistige Atmosphäre im fünfzehnten Jahrhundert sie verlangen mußte, gebrach. Dem neuen Geschlecht ging es nicht anders, wie es allen organischen Wesen auf Erden ergeht, sobald sie in veränderte äußere Lebensbedingungen versetzt, als Art fortbestehen wollen. Auf Kosten der nicht mehr erforderlichen Organe mußten die durch langen Nichtgebrauch rudimentierten sorgfältig geschult und wieder gebrauchsfähig gemacht werden.

Der Erfahrung gebrach es aber zunächst an Anschauung, und die einfachste Betrachtung der nun einsetzenden allgemein geistigen Evolution stellt es außer allen Zweifel, daß die Augen als solche zunächst der anzuschauenden Erscheinungswelt hilflos, wie Kinderaugen es nur sein können, gegenüberstanden. Ferner aber liegt in dem Umstande, daß die darstellenden Künste — allen voran die Malerei — unglaublich rasch den Vorrang in der Trias der Künste eingenommen haben, der Beweis, daß die Zeit vom Bildkünstler bestimmte Leistungen von allgemeinstem kulturellen Interesse forderte. Gewiß war auch von ihm bisher noch nicht verlangt worden, er solle die Erscheinungen genau studieren und möglichst sachlich darstellen; mochten seine Wahrnehmungsorgane aber der Übung nicht minder als die aller andern bedürfen, so war er doch kraft seiner gesteigerten optischen Begabung der berufene Unterweiser in allen Dingen der Seherfahrung. Das Bild mochte vollkommen sein oder nicht, in jedem Falle war es eine Zwischenstation, ein Spiegel, in dem die Erscheinung bereits augenmäßig umgeformt, vereinfacht, anschaubar erschien, und deshalb weit mehr als die unmittelbare Naturerscheinung geeignet, die Sinnlichkeit zu verfeinern.

Auf Grund dieser neuen zentralen Stellung hatte sich im Laufe der ersten Jahrhunderthälfte aus der alten idealistisch schmückenden Untertanin der Baukunst die junge naturalistisch-illusionistische Malerei herausentwickelt, die immer mehr auf ein Ziel lossteuerte, das ihr sicheres Ende bedeuten mußte, soweit sie eben „Kunst“ und nicht Hilfsmittel für die exakte Naturforschung bzw. Täuschungskunststück werden wollte.

Durch die Emanzipation war sie zwar äußerlich unabhängig geworden. Zur inneren Selbständigkeit gebrach es ihr aber an jeder individuellen Anlage. Je mehr mit der Zeit exakte Naturnachbildungsfähigkeit und -kenntnis bei den Malern heranreiften, waren naturgemäß die alten Garantien für künstlerische Haltung und dekorativ-tektonische Einheit, die aus der alten Tradition weiterwirkend den intellektualistischen Tendenzen eine Weile noch die Wage gehalten hatten, nun mit dem völlig hinsinkenden Mittelalter verblaßt.

Es hieße, die nationale Grundlage der ganzen deutschen Entwicklung übersehen, wenn man glauben wollte, der Zustand wäre durch äußere Einflüsse, vielleicht von seiten Italiens her, oder durch Erwerbungen, wie man sie bei Dürers Reformationsunternehmungen annehmen will, sofort ins rechte Geleise zu bringen gewesen. Die Klassiker des beginnenden sechzehnten Jahrhunderts haben gewiß a u c h die Rehabilitierung der geschlossenen Form ins Auge gefaßt, die dem isolierten Tafelbilde aus eigenen Mitteln

wiedergab, was die Malerei im Einvernehmen mit der Architektur von ihr aus gehabt und nun verloren hatte; aber auf die chaotische Buntheit der mit lauter unverbundenem analytischem Studienmaterial überladenen Bildtafeln kam es ihnen nicht in erster Linie an; noch weniger auf den überhandnehmenden Verlust an künstlerischer Naivität. Die Gefahr, um derentwillen der klassische Stil seine synthetische Bildform geschaffen hat, bestand viel mehr auf ethischem als auf ästhetischem Gebiet!

Auch einer von den vielen Trugschlüssen, der durch das Fehlen dieser Gesamtanschauung von deutscher Altmalerei und durch die einseitige Überschätzung von Dürers künstlerischer Mission hervorgerufen worden ist. Die Reformation des Naturalismus im Zeitalter der deutschen Malerklassiker wendet sich in Wahrheit gegen die subjektivistischen Auswüchse des herrschenden Wirklichkeitstaumels.

Hatten denn die Leute, die planlos wie im Rausch ihre Entdeckerfreuden austobend willkürlich daraufloswirtschafteten, vergessen, welches Ziel die ganze Mühe allein rechtfertigte? Die Erscheinungen anschauen, die realen Dinge genau abbilden — ja und wieder ja! Aber war die Kunst dazu da, eine bloße zweite Erscheinungswelt neben die erste zu stellen bis an den Jüngsten Tag? War nicht im allgemeinen die Zeit der Studien und Vorbereitungen vorbei, und hatte nicht jeder echte Künstler die Pflicht, dafür zu sorgen, daß die Bildkunst den einmal zugestandenen Vorrang, den Rang einer Führerin zur Erkenntnis, behielt? Das Ziel des Naturalismus war aber nicht die Erscheinungsabschrift, sondern die Nutznießung der daraus gewonnenen Erfahrungen: die erkenntnismäßige Wahrheit des Wirklichen! Ohne diesem Umstande die volle Beachtung zu schenken — die ihm, und wäre es nur, weil darin das Grundmotiv der nationalen Kunstgeschichte liegt, zukommt — wird weder das Gesamtbild der deutschen Kunst noch auch sein Sockel, die Zweieinigkeit Grünewald-Dürer, erfaßt werden können.

Die Mittelitaliener hatten den anfangs gepflegten Naturalismus schwimmen lassen, sobald sie mit Hilfe der von den Theoretikern propagierten archäologischen Ästhetik Mittel erkennen durften, die rascher zum Ziel führten und ihnen — wie allen Romanen — ihrer verbürgten Korrektheit wegen wesentlich sympathischer als irgend etwas Neues sein mußten. Die klassische Form wurde dort hinlänglich glorifiziert durch den Nimbus des Alten, der die Proportion, die Kontrastrelationen, statuarischen Motivierungen, symmetrischen und metrischen Gliederungen usw. als ästhetische Regel schlechtweg indiskutabel machte. Das Wohlgefallen und die Geschmackskultur entschieden über Form und Nichtform und die objektive Gültigkeit beruhte auf Übereinkunft und Erkenntnis der antiken Gesetze.

Das allein hätte für Deutschland — das Deutschland, das gegen den Buchstabenglauben protestierte — nie genügt. Gegenüber der wilden Wirtschaft von früher hätte bei den klassischen Naturkennern die Persönlichkeit selbst, durch die man die Welt nun sehen lernte, als synthetische Einheit hingereicht; und gar bei einem Dürer, der geflissentlich

alles außer Betracht lassen konnte, was nicht zur bloßen Realerscheinung gehörte — — — woher sollte die darüber hinausgehende Objektivität denn noch kommen, wenn die Aufnahme selbst etwas von der Exaktheit des mechanischen Lichtbildes besaß (wie z. B. das „Rasenstück" in der Albertina)? Es genügte ihm dennoch nicht. Die Einheit durch das „ich sehe" — die Objektivierung im Selbstbewußtsein des Künstlers — mußte mindestens den „Beweis" zur Seite haben, wenn die ethischen Postulate erfüllt sein sollten.

Kein klareres Exempel als Dürers Auffassung von der italienischen Proportionslehre. Als Jüngling war sein ganzes Ich in Brand gesteckt worden durch die Andeutungen eines Venezianers, daß es ein Gesetz gebe, nach dem die Schönheit bewiesen und beweisbar zu konstruieren sei. Für die Italiener, wie gesagt, ein bequemes Verfahren, ästhetisch korrekte „antikische" Werke zu erstellen. Für Dürer aber...! Wie unzweideutig bricht sie allenthalben in seinen Schriften hervor, die ganz, ganz andere Idee, die er da ahnte: Dem Künstler sollte es gegeben sein, aus eigener Kraft zu erschaffen Kreaturen aller Art, die noch niemand zuvor je gesehen oder geahnt habe; Geschöpfe, nicht aus subjektiver Willkür phantasiert, nein, nach göttlichen Gesetzen wahr und wirklich; beweisen konnte man es mit Maß und Zahl! Und wenn einer etwas beweisen kann... „da ist man gefangen". Die ganze mystisch-mittelalterliche Ehrfurcht vor der Kraft der Zahl und die neue eben erst erfahrene von der schöpferischen Kraft der Argumente trifft zusammen mit dem Verlangen der Zeit, die Wahrheit des Wirklichen in ihrer letzten unbezweifelbaren Gültigkeit formen zu lernen.

Vergessen wir nicht, daß die deutsche Kunst ihren Naturalismus in den Dienst der Kirche stellte, daß die Zeit, in der es den deutschen Klassikern um die synthetische Form der unbezweifelbaren Wahrheit zu tun war, zugleich den heiligen Glaubensrealismus der deutschen Reformation hervorgebracht hat. Die Freiheit der Christenmenschen, die Wirklichkeit des Glaubens, der gegen den ästhetisch-formalistischen Zeremonialglauben Roms protestiert, ist nichts als die Äußerung derselben ethisch-menschlichen Bewegung dort auf dem einen, hier auf dem anderen Felde des geistigen Schaffens.

Man kann aber wissen, daß die Bildkunst eine bedeutsame Rolle in dem kulturellen nationalen Evolutionsprozeß gespielt hat, und wird sich dennoch selten eine rechte konkrete Vorstellung von der natürlichen Macht des naturalistischen oder realistischen Kunstwerks machen. Das Zeitalter der illustrierten Berichte, des Films und der Lichtbildagitation hat stumpfe Sinne bekommen und die Handhaben dazu verloren, mit denen sich ein festes Bild von jenen Tagen gewinnen läßt, die im Spiegel des Kunstwerks langsam und stetig die Wirklichkeit in immer reicherer Fülle erkennen lernten.

Diese ethischen Postulate mußten im Dienste der Kirche Besonderes bedeuten. Die Revolution des Denkens hatte ja auch hier vollkommen im Einklang mit der allgemeinen geistigen Bewegung ihren Einzug gehalten, und für Deutschland war die ganze Angelegenheit ja letzten Endes religiöser Natur, fand deshalb ganz natürlicherweise ihr

eigentliches Ziel in der Reformation der Protestanten. Die Kunst hat ihr Teil in reicherem Maße dazu beigetragen, als allgemein bekannt ist.

Die klassische Forderung der deutschen Künstler des sechzehnten Jahrhunderts verriet durchaus schon protestantischen Geist. Die Willkür der Naturalisten widersprach dem Sinn des kirchlichen Historienbildes im Kern. Wenn die reale Gegenwart die farblosen Schriftberichte lebendig und dem menschlichen Fassungsvermögen greifbar anschaulich machen sollte, so war das im Geiste der heranreifenden Reformation wertvoll, vorausgesetzt, daß die historische Wahrheit so bestimmt, klar und unverstellt wie möglich zum Leben erwachte. Im übrigen war es Künstlers Sache, die tauglichen Wirkungsmittel in den Dienst der Aufgabe zu stellen. Von selbst fiel von den alten unklaren optischen Verhältnissen alles, was der objektiven Gültigkeit nicht genügte. Wahrnehmungseinzelheiten, zerstreutes Bunterlei und ähnliches konnte nicht am Platz sein, wo Gesamterkenntnisse allein auf Wahrheit Anspruch erheben durften. Die formale Synthese betraf nicht nur die Form der gegenständlichen Partikel, sondern das Bildganze, die Verknüpfungsweise, die Akzente, die Auswahl des Wesentlichen, die optische Klärung und Ordnung aller Formen im Interesse einfacher und einprägsamer Anschaulichkeit. Was selbstverständlich schön beim ersten Hinblick erschien, besaß hinsichtlich seiner optischen Beweiskraft Vorteile, die allen rechnerischen Methoden zusammen nicht gelingen mochten.

Es gibt der realistischen Kunst Grünewalds einen besonderen Sinn, daß er sie — wie kein zweiter unter den Zeitgenossen — ganz ausschließlich in den Dienst der Religion gestellt hat.

Ich weiß nicht, ob die entsetzlich äußerliche rhetorische Antithese R. Muthers — der Grünewald als den echten Repräsentanten des Katholizismus Dürers protestantischer Art gegenüberstellt — irgendwo Wurzel geschlagen hat. Sie ist falsch in allem und jedem. Ein hübscher Anachronismus an sich: den Jesuitenstil — und an diesen konnte Muther doch nur denken — gegen das Luthertum auszuspielen und dabei eine Kunst im Auge zu haben, deren entscheidendes Werk (der Isenheimer Altar!) in dem Jahr vollendet wurde, da Luther der Mönch, gut päpstlich wie seine ganze Heimat ebenfalls, Ablaß erflehend in Rom von Kirche zu Kirche umherpilgerte! Jedermann weiß aber, wie es damals tatsächlich schon um die Reformation in deutschen Landen stand, wenn auch noch keiner ahnte, wo die greifbaren Probleme überhaupt zu suchen waren. Der Geist in Deutschland — eben jener tief verinnerlichte, zu allem entschlossene Tatsachengeist, der allenthalben die Wirklichkeit nach objektiven Erkenntnissen durchstöberte —, die Gesinnung, aus der die Taten der Reformation und ihre Konsequenzen herauswachsen sollten — die war bereits überall am Werk; bei Luther dem Pilger so gut wie bei künstlerischen Realisten von Grünewalds Art.

Deshalb ist diese Phrase vom katholischen Grünewald so unerträglich seicht und ärgerlich. Die alleroberflächlichste Beobachtung: die festlich gloriose Pracht der Gemälde einer-

seits und die stille schwarz-weiße Einfachheit der Bilddrucke andrerseits hätten allenfalls erlaubt, etwas zu Muthers Meinung Passendes zu sagen, wenn die malerische Herrlichkeit tönendes Erz und klingende Schellen bedeutete, Dürer hingegen allein die Redlichkeit und Lauterkeit des Wahrhaftigen verträte.

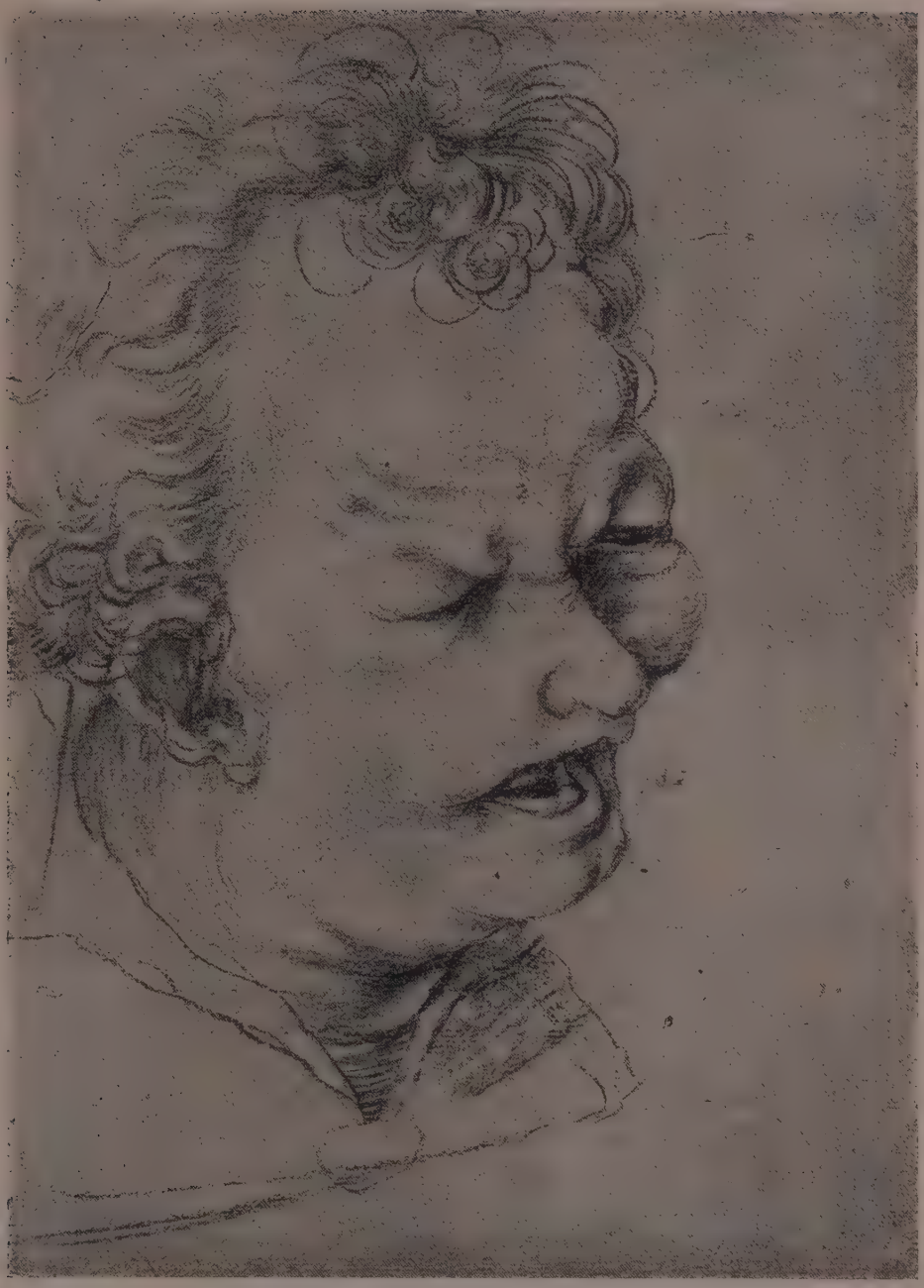
Wer da aber prüft, möchte eher versucht sein, umgekehrt zu urteilen. Nicht einmal, daß man bei Grünewald auf mitgeschleppte Rudimente aus der älteren Ikonographie, auf bloß äußerlich-artistische Experimente oder formalistisch-schematische Rezeptanwendungen, auf Konventionalitäten usf. träfe, wie so oft bei Dürer; ganz zu schweigen von geringeren Leuten. Das aber ist allein ausschlaggebend in der Frage nach den religiösen Wurzeln der Kunst: daß die Gesinnung der Grünewaldkunst, soweit ich es zu beurteilen imstande bin, unter allen damals lebenden deutschen Malern bei weitem die innigste Verwandtschaft mit der des Reformators hat; in den vergleichsfähigen Punkten, meine ich.

Luthers spontane Durchschlagskraft kommt von dem basaltenen Wuchs seiner realistischen Weltanschauung. Die eckig-gerade Gesinnung lieh jedem Wort, das von ihm ausging, blockhafte Wucht, körperliche greifbare Gestalt; das überzeugte und riß die Menschen hin. Der „rotköpfige deutsche Bauer" — wie eine alte Schrift den Sebastian am Isenheimer Altar, das Selbstbildnis Grünewalds, nennt — war vom selben Schlage und wirkte durch die gleichen Gesinnungsqualitäten. Man wäre nicht erstaunt, die Lutheranekdote von ihm erzählen zu hören, daß er den Satan leibhaftig gesehen und ihm in heiligem Zorne mit dem Schreibfaß den Schädel eingeschmissen habe.

Luthers Sprache und Grünewalds Bildform wurzeln beide im gleichen Wollen: Anschauen sinnenfaßlich und blicknah soll der Einfache das Leben, das in den Glaubensgrundlagen der Überlieferung behalten liegt. Die Menschen von heute — so dachten sie beide — sollten meinen, mit dabeizusein; denn dann erst, wenn sie Augenzeugen gewesen, konnte der deutsche Glaube, tief in der konkreten Anschauung verwurzelt, nicht mehr wanken. Unwillkürlich drängt sich einem angesichts der selbstverständlichen Wahrhaftigkeit der unerhört spontan und original gesehenen Ereignisdarstellungen des Altars der Luthersche Grundsatz auf die Lippen, der allein imstande scheint, das Rätselhafte dieser vorurteilsfreien Unbedingtheit von Grünewalds Phantasie zu erklären, — wer gut dolmetschen wolle, der müsse den Bauern und Kindern aufs Maul sehen.

Dürer und Grünewald sind freilich in ihrer Ausdrucks- und Anschauungsform grundverschieden. Ein Vergleich mag das dartun.

Alle Darstellung des XV. und XVI. Jahrhunderts war an die Umrißlinie gebunden. Mit der bloßen Feststellung also, daß Dürer und Grünewald (im Gegensatz etwa zu Velasquez oder Rembrandt) Linearisten gewesen seien, wird nichts von besonderem Belang über den Eigenstil Grünewalds ausgesagt. Es kommt vielmehr darauf an,



1. Kopf eines Schreienden. Kreideſtudie. Berlin, Kgl. Kupferſtichkab. (Zu S. 26 u. 210.)

sich klarzumachen, welche besonderen Aufgaben und Zwecke die konventionelle Sehformel der Umrißlinie bei unserem Meister zu erfüllen hatte. Und da ist eines ohne weiteres klar, daß seine Linie mit der Dürers — jedenfalls des nachitalienischen — so gut wie nichts zu tun hat. Mit den strömenden Kurvaturen des jungen, der die Apokalypse schuf, schon eher. Gerade der Vergleich ist aufschlußreich. Beim reifen Dürer steht die Linie völlig im Dienst der plastischen Erscheinungsform seines „Modells". Sie hat die Aufgabe, dessen körperlichen Organismus nach seinen anatomisch wichtigsten Akzenten so zu gliedern, daß der Formgehalt samt seinen motorischen Fähigkeiten gleichsam im klaren Umriß zu einem erschöpfenden Symbol verdichtet erscheint. Die bloße Silhouette — unter Auslassung aller Binnenform — müßte genügen, die Darstellung eines Stehenden, Sitzenden, Schreitenden usw. vollkommen zu erklären. Obendrein hat der Kontur Dürers noch die Aufgabe, untergeordnete Akzente im Umriß zu Gruppen, und diese wiederum zu höheren rhythmischen Einheiten von bestimmter Proportion zusammenzufassen. Für den ganz reifen Dürer deckt sich deshalb der Begriff „Schönheit" fast mit dem des „schönen Umrisses". Grünewald hingegen hat seine Linie nie zur Dienerin der Naturerscheinung gemacht. Bis zuletzt war sie für ihn im eigentlich deutsch-mittelalterlichen Sinne expressives Ornament, Selbstzweck. Wo sie durch ihren Eigenrhythmus Konsequenz verlangt, hat jede Forderung nach Korrektheit bedingunglos zu schweigen. Wo sie als Umriß auftritt, folgt sie nicht der Gegenstandsform; im Gegenteil, die Form gehorcht ihrem unglaublichen Charakterisierungsvermögen.

Man muß eine solche Einzelheit, wie den, als Naturform widersinnigen, als ausdrucksvolles Ornament hingegen urgewaltigen, weit ausholenden Wangenkontur des (bisher sogenannten) fingenden Engels (Berlin, Kupf.-Kab., Abb. 1) samt den zugehörigen Nasen- und Augenformen einmal wirklich mit dem Stift nachgefühlt haben, muß sich die Formphantasie, der es gelingt, mit dieser grotesken, eigenwilligen Ornamentlinie ein Ensemble von völliger Glaubhaftigkeit und dennoch absoluter Übernatürlichkeit zu erzielen, vergegenwärtigen, um von dem tieferen Sinn des Grünewaldischen Linearismus vorerst einen Begriff zu bekommen.

Diese Umrißlinie ferner, die auch in der Malerei, wo der konkrete „Strich" fehlt, doch als Farbfleckgrenze dieselbe Rolle spielt, ist für Grünewald nie, was sie besonders für den nachitalienischen Dürer war: „Aufklärung" der Gegenstandsform. Sie ist vielmehr bei ihm geblieben, was sie fürs ganze deutsche Mittelalter gewesen war: suggestive Ausdrucksgebärde, Vergeistigung der körperlichen Geste und hat als solche innerhalb des organischen Bildaufbaus eine Bedeutung, die weit über das hinausgeht, was unsere heutige, naturalistische Auffassung begreiflich findet. Wir, deren Augensinnlichkeit unter dem falschen Ideal einer „vollkommenen Naturnachahmung" bettelarm geworden ist, müssen uns erst langsam wieder zurückerobern, was jene altdeutsche Formphantasie auf dem Boden einer Weltanschauung, die im kleinsten Anorganismus die unbezweifelbare Gegenwart eines beseelten Gottesgeschöpfes sah, an noch ungehobenen

Ausdrucksschätzen hinterlassen hat. Das Problem ist wichtig. Mit wenigen allgemeinen Worten läßt es sich nicht andeuten. Darum scheint es mir, wenn auch hier noch nicht auf genaue Bildanalysen eingegangen werden sollte, dennoch unumgänglich, wenigstens auf einige typische Fälle dieses besonderen Linienstils, der für die historische Stellung des Meisters von entscheidender Bedeutung ist, hinzuweisen.

Grünewalds Kontur ist kein Mittel zur objektiven Reproduktion visueller Wahrnehmungen. Weder zur Artikulation noch zur Aufklärung des Körpermechanismus dient er, und wo er im allgemeinen auch die Aufgabe hat, eine Bewegungsimpression sinnlich überzeugend zu gestalten, da konkurriert er mehr mit dem Begriff der Bewegtheit an sich, als daß er die bewegten Formränder in suggestiver Lage darstellt. Weder die gegenständliche Daseins-, noch die Erscheinungsform wird dann berücksichtigt. Freie künstlerische Entschließung wählt vielmehr diejenige lineare Formel, die den Sinn des Momentanen, Vorüberhuschenden am schlagendsten suggeriert, aus. Das Recht des Dichters, der durch das Auge zu Sinn und Gefühl spricht, nimmt Grünewald dabei für sich in Anspruch. Und die Linie ist ihm das unentbehrlichste Sprachmittel. Die Assoziation einer Gebärde, einer Haltung, einer Bewegung — sei sie nun frei und locker gelöst oder dumpf und gebunden — stellt sich immer beim Betrachter ein, sofern er dem Ganzen nicht mehr fremd gegenübersteht. Die Freude hat ihre rhythmisch deutbare, symbolische Formel so gut wie der Schmerz. Und namentlich da empfindet man es, wo der Umriß irgendwelcher Form sich dem eines in besonderem Sinn ausdrucksmäßig bewegten Menschen oder auch nur einer seiner Gesten angleicht. Da wird die einfache Linie Offenbarerin seelischer Zustände und Stimmungen, gebärdenhaftes Ausdrucksornament; optisches Korrelat zur dichterischen „Metapher". Diesen Sachverhalt verstehen lernen, heißt einen Nerv der Grünewaldischen Ausdruckskunst begreifen. Es handelt sich um die Pflege einer unmittelbar mimischen und gebärdenhaften Eigensprache der Linie. Um etwas, was der reife Dürer geflissentlich meidet, vielleicht weil es dem modernen Anschauungsverhältnis des Künstlers zur Wirklichkeit nicht mehr entsprach.

Die Linie als gesteigertes impressionistisches Veranschaulichungsmittel momentan bewegter Form ist leicht verständlich zu machen. Es sei da etwa auf die zappeligen Konturen verwiesen, welche die Händchen des Jesusknäbchens (Maria im Rosenhag, Colmar, Abb. 66) umschreiben, oder auf die, welche in den die Saite berührenden Tastorganen des gambespielenden Engels (Engelskonzert, Colmar, Abb. 62) so nachzittern, daß man den sonoren Vibratoton zu vernehmen glaubt. Von weit größerem Gewicht aber für die Artung der Grünewaldischen Kunst, die darin vielleicht am unverkennbarsten ihren Zusammenhang mit dem Mittelalter beweist, ist jene Eigensprache der Linie, jenes metaphorische Ausnutzen der geheimen Ornamenteigenschaften ausdrucksvoll empfundener und auf ihre poetische Phantasieanregungskraft bis ins kleinste durchgefühlter Silhouetten.

Die Gebärde des Verkündigungsengels (Colmar, Abb. 57) würde, allein betrachtet, nicht imstande sein, statt des üblichen Segnens einen fast drohenden Befehl unzweideutig zu versinnlichen. Dieser Eindruck ist einzig dem vorausflatternden Mantel zu verdanken. Es will nicht nur beachtet werden, wie sein Umriß die Form des linken Armes zum Vorbild nimmt und dessen Bewegung nach links über die Brust hinweg in mächtiger Kurve weiterklingen läßt. Entscheidend für den Ausdruck ist vielmehr, daß der aufrauschende, äußerste Zipfel die Silhouette der rechten Hand (samt der sie umschlingenden Mantelfalte) genau, aber stark vergrößert wiederholt. Denn dadurch erst erhält diese bedeutungsvolle Gebärde den sinnlichen Nachdruck, welchen die gesteigerte Auffassung des Vorganges verlangt: Maria wird durch den Befehl in des Wortes eigentlichstem Sinne „an die Wand gedrückt". Auf diese Weise wird das Vergeistigte wirklich durch „Verbildlichung" der menschlichen Ausdrucksgebärde erzielt. An solchen Dingen bemerkt man erst, wie unsere Phantasie durch den neueren Naturalismus allmählich verarmt ist. Nur der Wortdichter dürfte heute noch so, wie der Maler Grünewald es ganz selbstverständlich tut, „dräuende Linien" eines Mantels ausdrucksvoll werden lassen. Die metaphorische Gebärde als stimmungschaffendes, vereinheitlichend-gestalterisches Motiv — dieses uralte und echt germanische Ausdrucksmittel — ist unserer Kunst fast völlig abhanden gekommen.

Man möchte bei dem „Koloristen" Grünewald im Gemälde vielleicht am wenigsten etwas von „Linien" wissen wollen. Allein es ist hier prinzipiell dasselbe, ob die Farbgrenzen eine bestimmte, für die Bildwirkung entscheidende Betonung erhalten, die bei Grünewald immer auch ornamentalen Sinn hat, oder ob von materiellen Strichen die Rede ist. Das Helldunkel Grünewalds kümmert sich allerdings um die plastisch-gegenständliche Klarheit der Formteile sehr viel weniger, als das sonst im sechzehnten Jahrhundert Regel ist. Er darf in dieser Beziehung als der „malerischste" Künstler seiner Zeit gelten. Dieses malerische Wesen darum aber dem des siebzehnten Jahrhunderts an die Seite zu stellen, geht keinesfalls an. Denn die Grenzlinien sind bei ihm nicht nur genau wie bei allen andern Zeitgenossen das, was den formalen Eindruck der Gestalten auf eine Ornamentalform zusammenreißt, sondern sind zugleich das Mittel, durch welches die Bildbestandteile, in der Fläche sowohl, wie nach der Tiefe zu, räumlich zueinander in Beziehung gebracht werden. Mit dem Ausdruck der Einzellinie ist also nur ein Bruchteil des Gesamtphänomens angedeutet. Die weitere Bedeutung läßt sich erst ahnen, wenn man wahrgenommen hat, wie Grünewald durch Verähnlichung solcher Einzellinienmotive nicht nur eine optische Vereinheitlichung der Teile im Bilde, also ein organisches Ordnungsprinzip, gewinnt, sondern diese Verähnlichung zugleich dem stärksten Ausdruck verwandter seelischer Stimmungszustände dienstbar macht, die dann in unerhörtem Unisono gleichsam als Grundmotiv das ganze Bild durchtönen. Nichts großartiger, als die Versinnlichung des innigverwandten Schmerzes in der Gruppe von Maria und Johannes links unter dem Gekreuzigten (Abb. 2).

2. Maria und Johannes unter dem Kreuz vom Isenheimer Altar.

Zwar steht der Jünger aufrecht und wird so wirklich die einzige Stütze der in seinem Arm zusammenbrechenden Mutter; dennoch legt sich sein Kopf in die Diagonalrichtung ihres Oberkörpers. Das zusammenstürzende Linienmotiv klingt in den drei Querfalten auf seiner Brust nach. Aber es bricht keineswegs ab, wo der weiße Mantel der Frau damit zusammentrifft; in gleicher Dumpfheit klingt es weiter. Mit eiserner Festigkeit umspannt die Linke des Jüngers den Arm der Mutter wie mit Reifen. Dürer hätte die Energie aus plastisch ausdrucksvollen Gelenken sprechen lassen. Grünewald geht von der Linienformel aus: er versinnlicht sie, indem er das lineare Grundmotiv dieser Hand in den Faltenwulsten beider Ärmel der Maria verdreifacht durchführt. Da, wo ihr rechter Arm unter dem weißen Mantel verschwindet, tritt nun ein neues Linienmotiv von ausgesprochen gegensätzlichem Charakter hinzu: Drei von der linken Hand Johannis her, vorn herumgreifende, langsam dreistrahlig sich entfaltende Gräte ihres Mantels wollen wie mit unkörperlichen Tastorganen dem festen „Zupacken" ein mildes „Umfangen" entgegenstellen. Und daß dies in der Tat nicht wesentlich anders zu deuten ist, das beweist — musikalisch verstanden — die antwortende „Umkehrung" dieses Motivs: die nur deswegen so „verzeichnete" rechte Hand des Jüngers, deren vergeistigte, überlange Finger, von der Handwurzel aus ebenfalls fächerförmig zu dreien geordnet, unaussprechlich leise den verwandten Strahlen begegnen. Die ornamentale Gebärde, ganz ähnlich der kontrapunktischen Arbeit des Musikers, in kleinen wie in großen Zusammenhängen durchgearbeitet, die uns bei Grünewald fortwährend begegnet, sie allein erweckt hier, vollkommen naturfern und dennoch wieder unendlich natürlich, die bildmäßig nicht anders mögliche, poetische Vorstellung eines Umfangenwerdens, wie es die Worte des Gekreuzigten: „siehe, das ist deine Mutter" von sich aus zu verlangen scheinen.

Aus diesem so unterschiedlichen Verhältnis zum zeitgemäßen Ausdrucksmittel der Linie erklärt sich auch das grundverschiedene Verhältnis beider zu den Problemen der monumentalen Komposition. Klarheit in der Gesamterscheinung, feste Bildarchitektur, Harmonie eines Ganzen mit frei gruppierten Gliedern, dieses neue Renaissanceideal ist durchaus beiden — Dürer wie Grünewald — gemeinsam. Aber es liegt auf der Hand, daß die Artung eines Grünewaldischen und die eines Dürerschen Historienbildes dennoch eine von Haus aus andere sein mußte. Dürer samt seiner Schule ist groß im ruhigen Dasein schön proportionierter und klar gegliederter Körper. Sein rationell beweisbarer Schönheitsbegriff, der darnach strebt, die schön proportionierte und korrekt gebildete Einzelform, wie der Architekt seine Zierformen, in ein zahlenmäßig errechenbares Schema einzubauen, verlangt nach einer Art von praestabilierter Harmonie, die es erlaubt, die vereinzelten Teile zu einem gesetzmäßig schönen Ganzen zusammenzuschließen. Ein restloses Sichdurchwachsen aller Einzelform zu wirklicher Integration findet sich wohl noch zuweilen beim jungen, apokalyptischen Dürer; fast nie aber beim reifen, der vielmehr das italienische Hochrenaissanceideal insofern auch in seiner Kompositionsweise kultiviert, als diese im

Grunde — einem Wölfflinschen Wort folgend — durchaus eine „Harmonie selbständiger Teile“ sein will. Die von innerlichem, aus der Gesamtbildidee jedesmal neugeborenem Rhythmus durchpulste, alles Einzelne mitreißende Gesamtbewegung findet sich bei ihm jedenfalls nicht, so wie bei Grünewald. Er ist nicht der Erfinder seines Bildschemas, das beliebig bald hier bald da Verwendung finden konnte. Das Rationale des Dürerschen Systems aber wurde natürlich von den Jungen willkommen geheißen: Schwarz auf weiß konnte man es nach Hause tragen. Die mehr irrationale künstlerische Bildlogik Grünewalds taugte nur schöpferischen Geistern, die wie der Meister imstande waren, Inhalt und Gesamtform mit einem Griff zu packen. Eine Ästhetik des Grünewaldstils, die wie bei Dürer mit dem Einzelteil beginnen wollte, würde deshalb nie ans Ziel gelangen. Wo schon die bloße Konsequenz des motivischen Baues — allgemein gesagt: der Absolutismus des linearen Ausdrucksornaments so schrankenlos herrscht, daß jedes Glied dem Ganzen nicht nur seine (nach naturalistischen Prinzipien) „korrekte“ Gestalt, nein überhaupt jegliches Recht individueller Sonderexistenz aufopfern muß, und wo dieses Ganze wiederum von Fall zu Fall als Bildidee Rhythmik und Dynamik der Komposition bestimmt, da ist natürlich mit Dürers Harmonie selbständiger Teile, vollends aber mit einer abstrakt und isoliert neben dem literarischen Bildvorwurf bestehenden, nur mehr oder weniger variabeln, schönen Kompositionsformel nichts anzufangen. Die zeitliche Stufenfolge im Schaffensprozeß ist dem Prinzip nach bei Grünewald nicht weniger klar zu ermitteln als bei Dürer. Sie verläuft umgekehrt hier wie dort. Grünewald ist, wie kein zweiter seines Jahrhunderts, stets vom — religiösen oder weltlichen, dramatischen oder lyrischen, ernsten oder heiteren — Thema zu der Gesamtbildvorstellung gekommen, die ihm den Gehalt des gegebenen Stoffs auf den erschöpfendsten Ausdruck, auf die suggestivste Gesamtgebärde zu bringen schien. Und diese war zugleich das jeweils neue, absolut verpflichtende Gesetz für die Form des nur in völliger Unselbständigkeit geduldeten Einzelteils. Hierauf beruht das Geheimnis seiner Einheitlichkeit. Grünewald wird in Verkennung seiner Eigenart gern als weniger streng, als ungebändigter, Dürer gegenübergestellt. Nichts ist verfehlter. Das Gesetzmäßige ist bei Grünewald umfassender, ist gleichsam von höherer Ordnung als bei Dürer. Denn bei diesem, der auch die Begriffe als isolierte Einzelgrößen auffaßt, gibt es ein an sich schönes Absolutes, ein Schema, wie ich es nannte, unabhängig von den mancherlei Fällen; bei jenem aber bringt jedes neue Thema aus neuem Erlebnis neue Verhältnisse und Zusammenhänge. In der Abhängigkeit jeglichen Teiles von der Gesamtform offenbart sich dennoch ganz dasselbe Maß von strenger Gesetzlichkeit wie bei Dürer. Grünewald „kopiert“ nie einen zufälligen Naturausschnitt, er destilliert vielleicht noch mehr als Dürer auf das absolut Schlagende, Notwendige, Typische hin. Darin aber beruht auch zugleich für ihn, in dessen Vorstellung keine abstrakte Teilbarkeit der Begriffe Platz hat, die höchste „Schönheit“. Sie „steckt“ durchaus auch „in der Natur“. Nur begreift er sie nicht wie Dürer im schönen „Riß“, sondern in der Einheit der wahrhaftigsten Gebärde. Er

gewinnt das Typisch-Ausdrucksvolle und das Schöne zugleich aus dem Bewegten, wo der Nürnberger es dem Ruhenden entnimmt. „Klassiker" also sind beide im gleichen Maße. Denn beide legen ihren Willen so eindeutig fest, daß man an dem Gestalteten nichts verändern kann, ohne alles um die Harmonie der Form zu bringen. Darum ist Grünewald nie aus dem Detail zu verstehen. Wo er nicht in dramatischer Antithese reden darf, versagt er zuweilen. In der statuarischen Einzelgestalt kann er sich mit dem Nürnberger gar nicht messen, ist aber dafür wieder, wo Dürers Schwächen bemerkbar werden: in der Schilderung des ganz Momentanen, Urplötzlichen, von verblüffendster Kraft.

Jene Linienscharen, die sich ausdrucksgesättigt durchflechten und durch Wiederholung bekräftigen, körperliche Gesten ins Gewaltige steigern und Materielles vergeistigen, sie setzen beim Betrachter wie beim Schaffenden eine heute kaum mehr vorstellbare Fähigkeit des Aufeinmalsehens vieler „Stimmen" — analog dem musikalisch-polyphonen Hörvermögen der Chorkomponisten der niederländischen Schule jener Tage — voraus. Es ist bemerkt worden, daß Grünewald hier das eigentlich germanische Erbe, wie es die Architektur der deutschen Sondergotik und die, welche ihr unmittelbar vorausgegangen war, zu einem nicht mehr zu überbietenden Reichtum ausgebildet hatte, wo das Einzelne nur noch im Gesamtrausch, die Linienschar nur noch als Geflimmer vom Auge aufgenommen werden konnte, übernommen und vollendet habe.

Das Ziel der klassischen Bildform ist für Grünewald kein anderes als für Dürer. Objektive Wahrheit des Wirklichen erstreben beide. Aber auf wie grundverschiedenen Wegen gelangen sie dahin! Nicht auf die Objektivität der daseienden Einzelform — harmonisch vereinigt durch baumeisterliche Mittel, Metrik, Ausgleichung, Verhältniszahlen usw. — kann es für Grünewald ankommen. Denn er strebt nach der Synthese des Innenlebens, nach dem Sinn der Vorgänge, nach der Wahrheit des Lebendigen, Handelnden oder Leidenden, nicht nach der Vollkommenheit der leiblichen Einzelform als solcher. Wahrheit der Erscheinungen im Zusammenhang des wirklichen Lebens läßt sich aber nicht konstruieren mit Maß und Zahl. Ihre individuelle Fülle bedingt die dauernde Veränderung alles einzelnen. Nur der Augenblick in seiner bezwingenden Wahrheit kann da gepackt werden, und als einziges Mittel dazu gibt es dieses, daß der tief erregte Schaffende in sich selbst das historische Leben vollständig mit all seinen Schrecken und Freuden noch einmal erlebe. Dann braucht das Bild aber auch keinen „Beweis" mehr. Erlebt, wie es ist, beweist es seine Wahrheit durch sein eigenes, spontan in Wirkung tretendes Leben.

Die klassische Endform, die er auf solche Weise dem deutschen Naturalismus gegeben hat, steht mit dem wesentlichen Inhalt der nationalen Strebungen des voraufgehenden Jahrhunderts in erheblich engerer Fühlung als diejenige Dürers; und wäre es nur hinsichtlich des einen Umstandes, daß sie allein auf dem Boden desselben Realismus bleibt, der dem allgemeinen Geist der Reformationszeit den wilden entschlossenen Zug und den leidenschaftlichen Schwung verleiht, von dem Dürer so oft

Holbein d. Ä.: Leichnam Christi aus der Grablegung. Augsburg, Galerie.
(Zu S. 39.)

Holbein d. A.: Johannes aus der Kreuzigung. Augsburg, Galerie.
(Zu S. 39.)

gar nichts zu wissen scheint, und den seine Gefolgsleute wohl oder übel vermeiden mußten. Es ist nicht die geringste unter den mannigfachen Ursachen für die ausschließlich klassizistische Richtung der nachdüreriſchen deutschen Malerei, daß mit ihren Mitteln auch zur Not etwas zusammenbringen mag, wer nichts zu sagen hat. Für den Stil Grünewalds aber bedarf es eines ganzen Kerls. Es ist bezeichnend für die innern Qualitäten Hans Baldungs, daß er aus Grünewald noch tüchtige Werte zu entwickeln wußte; erst recht ist es aufschlußreich für die Beschaffenheit des künstlerischen Nachwuchses im allgemeinen, daß nur der eine, Holbein, der ganz eigenwüchsige Sohn von Grünewalds erstem Meister, trotz seines im Kern ganz und gar anders gearteten Wesens auf Grünewalds Schultern als dessen echter Erbe steht.
Und dennoch: es gehört in das dicke Buch, das von den Rätseln der deutschen Kunstgeschichte handelt, daß die Klassik des Realismus, die von dem Aschaffenburger Meister geprägt worden war, das Ende der ganzen Richtung für lange bedeutet und nicht wenigstens formal neben dem klassizistischen Akademiegetriebe weitergeführt worden ist. Denn auch hierin ist Grünewald der nationalen Überlieferung näher, weit näher geblieben als Dürer. Was seit Anbeginn sprunghaft und über alle Schulen zerstreut in deutscher Malerei entwickelt worden war, hat in Grünewalds Formalsynthese allein erschöpfende Zusammenfassung und Bekrönung gefunden. Seine Kunst liegt vor unserm Blick wie einer jener großen oberdeutschen Seen, wie das Klärbecken all der zerstreuten Rinnsale, die den deutschen Naturalismus im fünfzehnten Jahrhundert in seiner Buntheit ausmachen. Man sollte doch nun erwarten, es werde dem Einmündungsufer gegenüber aus breiter Pforte der geläuterte einmütige Strom ins Land hinaus ziehen, der deutsche Stil, den Grünewald geschaffen hatte. Nichts davon! In das labyrinthische Netz von klassizistischen Wässerlein um Dürer herum bauen sich die Akademien der nächsten Zukunft an. Man trägt herbei von allen Seiten, was fremd (und wichtig) scheint und mengt so lange in dem dicken Brei, bis nur noch Sumpf und Schlamm vorhanden ist unfähig irgend noch zu tragen, was fest und wirklich ist.

II. Bildungsmächte.

(Vgl. hierzu die „Kritischen Anmerkungen" im Anhang) (3).

Grünewald ist vermutlich Anfang der 80er Jahre in Aschaffenburg geboren (2). Welche Bildungsmächte auf ihn bis etwa zu seinem achtzehnten Jahr Einfluß gewonnen haben mögen, ist nur vermutungsweise zu sagen. Über religiöse und allgemein geistige Bildung wissen wir nichts, nur einiges wenige über das, was in dem allgemein Künstlerischen und praktisch Handwerklichen seiner Tätigkeit nachklingt. Mag einer das unerhörteste Wunder an erfinderischer und technischer Begabung sein — es gibt dennoch Dinge, die er nur übernehmen kann; von anderswoher als aus sich selbst. Der Nachweis solcher

Quellen aber ist gerade für Grünewald, nicht allein durch das Fehlen aller schriftlichen Zeugnisse, sondern vor allem durch die erstaunlich fertige Meisterschaft, mit der er vom ersten uns bekannten Werke an vor uns steht, erschwert. Die Vermutung liegt nahe, daß manches, was diesen frühen Erzeugnissen voranging, heute verschollen ist. Und sie wird bekräftigt durch die Vermutung, daß ein Aufenthalt in Italien bereits hinter ihm lag, als jene ersten Bilder entstanden. Meisterschulen sind nicht immer das allein Richtunggebende bei Begabungen wie Grünewald. Zumal dann nicht, wenn der Künstler in einem mehr oder minder sterilen Milieu herangewachsen ist. Daß Grünewald frühreif war, darf ohne weiteres angenommen werden. Weshalb hat man da nie nach den ersten unwillkürlichen Eindrücken gefragt, die sich immer am tiefsten einprägen und deshalb auch in unserm besonderen Falle manches große Rätsel ungezwungen zu lösen versprechen?

Eigentümlichkeiten, die nicht aus nachweisbaren Quellen herzuleiten sind, hat man ohne weiteres als Ausfluß seiner innersten schöpferischen Veranlagung ansprechen wollen. Das aber ist nicht ganz zulässig, weil es sich dabei um etwas ganz beispiellos Neues handelt, und auch die kühnste malerische Phantasie nicht der äußeren, durch Anregung befruchtenden Erlebnisse entraten kann, am allerwenigsten, wenn sie so weit über alle Zeitmöglichkeit hinausgreifen will wie hier.

Die tiefe, prächtige Glut seiner Farbe und der durch seine Bändigung vielleicht noch mehr als durch seine Fülle verblüffende Umfang von Grünewalds koloristischen Tonabstufungen steht ganz ohne gleichen in der alten Tafelmalerei da. Seine Kompositionsweise, die vorzüglich auf dem Miteinanderklingen kristallklarer, durchsichtig leuchtender Töne von spiegelnder Oberfläche beruht und einzig auf koloristische Bindung abgestellt bleibt, ohne daß irgendwelche graphische Gewohnheiten oder Hilfsmittel hineinspielen, wo gibt es dafür in der deutschen Bildkunst des XV. und XVI. Jahrhunderts ein Vorbild? Nicht in der Tafelmalerei! Aber das Erstaunlichste dabei: — daß das „Helldunkel" die von vornherein deutlich erkennbaren Ansätze zur Durchführung eines lionardesken Sfumato im Gemälde aufgibt, und dafür immer mehr zu einem, den satten Klang ungebrochener Farbflächen bevorzugenden, farbigen Schattieren heranreift — das macht die Möglichkeit eines andern Ursprungs wahrscheinlich. Farbiges Helldunkel im ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts! Und gar so bewußt zur Geltung gebracht, daß Schmid mit bestem Recht hat sagen dürfen, Grünewalds nächste Geschmacksverwandten seien die großen Koloristen des ausgereiften XVII. Jahrhunderts, Rubens und der späte Rembrandt; am allermeisten jedoch Vermeer van Delft und der späte Velasquez! — Es gibt nun zwar auch unbedingte historische Ausnahmeerscheinungen im Stil unseres Malers, die für den Augenblick der Annahme Recht geben möchten, Grünewald könne auf Grund seiner wahrhaft gottbegnadeten Augensinnlichkeit und Vorurteilslosigkeit auch sein farbiges Helldunkel unmittelbar aus der Naturbeobachtung abgeleitet haben. Dahin gehört z. B. die in der Tat erstaunlich subtile, impressionistische Wahrnehmungs-

und Reproduktionsbegabung. Allein dies ist doch nicht hinreichend, auch sein über die Zeitschranken weit hinausgreifendes Aus-der-Farbe-komponieren zu erklären. Während umgekehrt von diesem aus seine differenzierte koloristische Analyse der Natur wohl zu verstehen ist. Wenn es nun auch in der deutschen Tafelbildmalerei damals kein Analogon zu dieser Grünewaldischen Besonderheit gibt, so sind Voraussetzungen dazu dennoch in einer andern Gattung der Malerei in solchem Grade vorhanden, daß ohne ausführlicheren Beweis in ihr die Quelle vermutet werden darf, aus welcher der Maler seine ersten und, wie mir scheint, nachhaltigsten Anregungen empfangen hat. Die Bildungsmacht, von der ich rede, ist die altdeutsche Glasmalerei. Hier, an den aus dunkel glimmenden Gründen geheimnisvoll hell herausglühenden Gestalten auf den Fenstern ihrer alten Dome, hatte sich die junge Renaissance Deutschlands schon sehr früh, rein auf Grund besonderer technischer Möglichkeiten, einen eignen, selbständigen und starken malerischen Nationalstil herangebildet, nach dem bald auch die Tafelmaler mit Aufbietung aller Kräfte sich streckten. Die eigenartige Wirkung dieses Stiles beruht im Gegensatz zur Tempera- und Ölmalerei auf dem von innen durchleuchtenden, nicht auf dem von außen reflektierten Licht. Alle Bildkomposition also muß hier allein mit der Farbe und ihren optischen Gesetzen rechnen. Und da als technisch unentbehrliche Hilfe die „Bleiung" der farbigen Glastäfelchen hinzutritt, so konnte man deren trennende Dunkelheiten zugleich als ausdrucksvolle lineare Gliederung der Flächen und als erwünschtestes Mittel zur Intensivierung der Farbenleuchtkraft benutzen. Da dennoch eine eigentlich „zeichnerische" Möglichkeit dadurch nicht gegeben war, ließ man, vor allem in Deutschland, ganz unabhängig von den durch Farbe und Schwarzlot zur Darstellung gebrachten Formen das Bleinetz jene eigensinnig übertreibende Ornamentik entfalten, die uns als besonderer Reiz dieser Kunst so vertraut ist. So war von Anfang an die Glasbildkunst auf volle, ungetrübte Farbflächen und eine starke Linienornamentik angewiesen. Sie hat deshalb auch — im Gegensatz zu der bald immer mehr mit schweren farblosen Dunkelheiten arbeitenden Tafelbildnerei — selbst als die entwickeltere Schwarzlottechnik es erlaubte — lange auf jede zeichnerische Modellierung verzichtet. Wo es auf Raumdarstellung ankam, hat man nach materialmäßigeren Wirkungsmöglichkeiten gesucht. Und fand dabei eben jenes Farben-Helldunkel, das namentlich von der unvergleichlich farbenprächtigen schwäbischen Schule zu höchst entwickelten Raumillusionseffekten (von denen später noch zu reden sein wird) durchgebildet worden ist. In den Glasbildateliers war nun auch die Stätte, wo ein tiefes Verständnis für die alte Farbensymbolik zu einer Zeit, da man in den Malerwerkstätten nicht mehr viel davon gewußt zu haben scheint, liebevoll gepflegt wurde. Daß Grünewald den psychologischen Wert der sinnlichen Farbenwirkung und deren Symbolbedeutung kannte und daß er damit rechnete, bezeugt jedes Werk seiner Hand. Sich diese allgemeine Situation vor Augen halten, darauf kommt es an; nach den ersten Beispielen dieser Kunst, die Grünewald vor Augen gekommen sein möchten, zu forschen, würde weder viel Aussicht auf

Erfolg noch wirklichen Erkenntniswert haben. Die allgemeinen Zusammenhänge sind da und reichen hin, um viele Eigentümlichkeiten Grünewalds begreiflich zu machen. Nur Eindrücke, die man in früher Jugend (allsonntäglich und öfter) erfährt, pflegen sich so tief dem noch weichen Empfindungsvermögen einzugraben, daß sie fürs Leben bestimmend bleiben. Genauere Quellen haben wir aus späterer Zeit. Für den Anfang genügt es zu wissen, daß die Chor- oder Kapellenfenster irgendeines heimatlichen Gotteshauses ihm Offenbarer und Lehrmeister neuer Welten und Möglichkeiten geworden sind. Was er daneben an Tafelbildern sah, muß ihm nach solcher Farbenglut schal und leer vorgekommen sein. Wie stets, wenn Grünewald sich mit fremden Eindrücken auseinander setzen muß, erweist sich auch diesmal sein Verhältnis zu der ganzen Gattung als schöpferisches; nicht als nachahmendes. Was ich meine, wird vielleicht an einem Vergleich greifbar. Ohne behaupten zu wollen, daß gerade der hier abgebildete Crucifixus aus der Rothenburger Jacobskirche (Abb. 3) Grünewald bei der Herausbildung seines eigenartigen Kreuzigungstypus vorgeschwebt habe, versteht man doch vor einem solchen Beispiel die besondere Art der koloristischen Problemstellung in der Baseler Kreuzigung. Einen schönen Kontur ängstlich meidend, formlos fast, hat der Glasmaler die Bleiung um den Körper Christi herumgelegt und damit das Mittel gewonnen, kraft dessen jetzt das Fleisch wie mystisch aufleuchtet. Der gleichen Aufgabe macht Grünewald über alle Holbeinschen Absichten hinaus seinen Nachtgrund im Baseler Bilde dienstbar. Im Gegensatz zur später in Isenheim gepflegten skulpturalen Durchbildung gibt er da noch seinen Christusleib strahlend als scheibenhafte Farbfläche und läßt ihn mittels der einfassenden Dunkelheit ebenfalls gleichsam von innen heraus leuchten.

Um Grünewald recht zu verstehen, muß man sich die Situation, aus der dieser ganze Fensterstil hervorgegangen ist, ins Gedächtnis rufen. Im Anschluß an die, halb unter dem Einfluß Claus Sluters, halb unter dem der voreyckischen niederländischen Miniatoren entstandenen Glasfenster, wie die des Münsters von Thann, die Katharina von Burgund zu Beginn des XV. Jahrhunderts gestiftet hatte, hat sich damals am ganzen Oberrhein unter eifriger Beteiligung der Tafelmaler vom Schlage eines Lucas Moser, Hans Multscher u. a. ein derber, ungemein kraftvoller Naturalismus im Glaskunstbetriebe entfaltet. Und wie es angesichts des dort so regen Verkehrs nur natürlich ist, war der Meinungsaustausch zwischen den Werkstätten rege; entbehrten die Tafelmaler auf der einen Seite koloristische Erfahrungen, so verlangten die Glasbildner ihrerseits dafür nach sicherer Kenntnis in der zeichnerischen Perspektive. In Ausnutzung der Raumeffekte der oberrheinischen Tafelmaler waren dann jene besonders eigenartigen „Legendenfenster" in Gebrauch gekommen, auf denen phantastische, mehrgeschossige und vielräumige Kirchenarchitekturen als Gehäuse für zyklische Darstellungen aus dem Leben Christi und der Maria dienten. Im Laufe des Jahrhunderts nahm die Ausschmückung dieses Architektursystems mit immer üppigeren Farben und Maßwerkverzierungen an Reichtum und

die dramatische Schilderung im Figürlichen an Bewegung ständig zu. Charakteristisch ist jetzt die Bevölkerung der mannigfach verzierten Galerien und altanartigen Ausbauten dieser gewölbten Hallen mit zelebrierenden Engeln und disputierenden Propheten. Daß eine oder die andere von solchen Gesamtdarstellungen Grünewald vorgeschwebt hat, als er sein Engelskonzert in einem derartigen phantastisch gebauten Tempelchen stattfinden ließ, dürfte allein angesichts der polychromen und architektonischen Behandlung des Baulichen kaum zweifelhaft sein (vgl. Abb. 59—62).

3. Glasgemälde. Kreuzigung aus Rothenburg, Jacobskirche.

Das Ergebnis dieser persönlichen Auseinandersetzung Grünewalds mit dem Stil der Glasmalerei am Oberrhein muß jeden, der nun vielleicht von ikonographischen, typologischen oder auch dekorativen Entlehnungen etwas zu hören erwartet, überraschen: All diese Dinge lohnen kaum der Erwähnung. Wesentlich aber ist, welche eigenen Energien durch das Erlebnis der Glasmalereimöglichkeiten in Grünewald ausgelöst worden

sind. Und da fallen alle jene „Entlehnungs"momente, die man sonst als Kennzeichen für Beeinflussung aufzuzeigen pflegt, ganz fort. Nicht Technik oder Formeln hat unser Maler gesucht: aber die impressionistische, eigentümlich freie Sicherheit Grünewalds, das Naturbild als farbige Lichtfleckenerscheinung aufzunehmen und wiederzugeben — von dem bereits genannten koloristischen Helldunkel ganz abgesehen —, das besondere Verhältnis zur Natur also, das ist offenbar vom Glasbilde aus entscheidend beeinflußt und gestärkt worden. Gerade angesichts des räumlichen Naturalismus, durch den das Tempelchen in Isenheim von dem dekorativen Teppichschema der Architekturfenster absticht, wird man erkennen, daß das irisierende Farbenschauspiel der musizierenden Engel im Innern gewiß nicht Nachahmung irgend einer bestimmten Glasmalerei ist. Wohl aber wird man der feinsinnigen Bemerkung Schmids recht geben, daß in dem Farbenwechsel eine unbefangene scharfsichtige Naturbeobachtung festgehalten worden sein dürfte — das Spiel farbigen, durch die Chorfenster einfallenden Sonnenlichts auf den Gestalten von Chorknaben, die vielleicht bei einer geistlichen Aufführung beteiligt waren, als Grünewald sie sah. Andere Maler haben das doch auch gesehen; ganz zweifellos. Aber zur eigentlich optischen Erkenntnis und zur künstlerischen Formung kam nur der, dem die dekorativen Effekte des Glasbildes die Möglichkeit neuer Erlebnisse erschlossen hatten. Er wird von vornherein auch von daher sich der Ausdruckswirkung bewußt gewesen sein: daß dieses irrationale Beleuchtungsprinzip selbst den allerwirklichsten Vorgang in die Sphäre märchenhafter Idealität zu entrücken vermag. Ob er übrigens selbst als „Scheibenreißer" tätig gewesen ist, vermögen wir nicht zu sagen. Unwahrscheinlich ist es nicht, denn einige der besten für die oberrheinischen Ateliers entworfenen Fenster und Kabinettscheiben des XVI. Jahrhunderts rühren von seinem (wenigstens mittelbaren) Schüler Hans Baldung Grien her. Erhalten ist uns allerdings nichts Authentisches; der Versuch, ihm den Karton zu dem schönen Beweinungsfenster der Marienkirche in Hanau zuzuschreiben, hat nicht zu überzeugen vermocht, so sehr die geographische Lage der Stadt auch dafür sprechen mag. (3a)

Denn in die Frankfurter Gegend führt uns die Verspottung Christi (Abb. 30), das früheste unter den uns erhaltenen Werken Grünewalds (vgl. Krit. Katal. Nr. 1), das sich mit größerer Deutlichkeit als die etwas später entstandene Baseler Kreuzigung als Arbeit eines Holbeinschülers erweist. Die Herkunft dieses Frühwerks aus der Maingegend stimmt zudem gut zu der Tatsache, daß Meister Hans Holbein gemeinschaftlich mit zwei weiteren Genossen seiner Werkstatt während der fraglichen Zeit in Frankfurt selbst beschäftigt war. Bock (Hochland IX [1912], S. 471) und Glaser (Zwei Jahrh. deutscher Malerei, S. 182) haben zwar die damals in Erscheinung tretenden Stilveränderungen Holbeins aus Grünewaldischer Beeinflussung erklären wollen. Wie dem aber auch sei —, ein Junger mag, reifer werdend, so weit kommen, daß er einen Älteren zu neuen Ideen anregt und kann dennoch ehedem sein Schüler gewesen sein. Jedenfalls würde eine solche durchaus begreifliche Folgeerscheinung nichts an dem

sichtbaren Tatbestande zu ändern vermögen, daß die „Verspottung", vor der man eher als vor jedem andern Werk Grünewalds von einer gewissen („schülerhaften") Befangenheit der Gesamthaltung sprechen darf, auf Schritt und Tritt hinter allen eigentümlich Grünewaldischen Zügen Holbeinischen Einfluß verrät. Was zuverlässig darauf schließen läßt, daß der inzwischen reif gewordene junge Meister oder Geselle schon geraume Zeit früher unter Holbeins Einfluß gekommen, also wohl einst sein Schüler gewesen sein wird. Die Schuleigentümlichkeiten keines andern Ateliers prägen sich im Verspottungsbilde so deutlich aus, als die des Holbeinischen. Was als erlernbares Gut angesehen werden darf, das Technisch-Handwerkliche also vor allem, aber auch der besondere Geschmack des Farbigen, die Harmonie in ihrem dunkel-sonoren Klange, die Modellierungsweise ferner, ja der unbarmherzige Realismus namentlich im Physiognomischen, — das alles weist noch in dieser Frankfurter Zeit (um 1502/03) so gebieterisch auf die Quelle Holbein, daß wir, unbeirrt von anders gerichteten gewaltsamen Theorien allein daraus zu folgern gezwungen sind: Grünewald muß schon vorher, also wohl in den Augsburger 90er Jahren bei diesem Meister die entscheidende Ausbildung erhalten haben. Ob nun Holbein, was auch nach Zunftregel das natürliche wäre, der erste Lehrer war, oder ob Grünewald anfangs den Unterricht eines Lokalmalers etwa in Aschaffenburg genossen haben sollte, (dem er dann schon davongelaufen sein müßte!) — diese Frage erscheint angesichts des bestimmten Holbeincharakters der ersten uns erhaltenen Werke ziemlich belanglos. Wer aber mit A. L. Mayer einem Aschaffenburger oder Mainzer Meister als Lehrer Grünewalds den unbedingten Vorzug vor Holbein geben will, der hat die Pflicht, erst einmal diejenigen Züge des Verspottungs- und Kreuzigungsbildes aufzuzeigen, in denen sich der Einfluß des großen Unbekannten dokumentiert, vollends aber die Intensität der Nachwirkung eines solchen Einflusses gegen die sichtlich außerordentliche Intensität des Holbeinischen abzuwägen (vgl. Anm. 2 und die Tafel vor Seite 33).

Holbeins Ruf als Meister und Vorsteher einer vielbeschäftigten Werkstatt stand seit 1493 fest. Was ihn zum Lehrer prädestiniert zu haben scheint, ist eine Mischung von Talenten und Fähigkeiten, die man selten so beisammen findet. Große Subjektivisten wie er sind zwar gewöhnlich wenig geeignet, Schülern durch Unterweisung zu dienen. Er besaß jedoch offenbar eine feine Witterung für alles Zeitgemäße, weshalb er — sich dauernd umbildend — mit den Jüngsten noch Schritt hielt, als die andern aus seiner Generation längst „die Alten" geworden waren. Solche sind gewöhnlich geeignet, Anreger und ermutigende Förderer der Jugend, für deren Drängen sie lebhaftes Verständnis haben, zu werden, wenn nicht die Abneigung gegen akademische Lehren, die oft damit Hand in Hand geht, den Schüler, der daneben den Zuchtmeister nicht ganz entbehren kann, in Gefahr bringt, in der gebundenen Sphäre der Unfreiheit stecken zu bleiben. Holbein war aber zugleich einer, der keine andere Freiheit kannte, als die durch Überwindung der Unfreiheit erworbene: Lernen und arbeiten: einen andern Weg zu ihr gab es nicht.

Und deshalb vor allem war er das Ideal eines Lehrmeisters. — Er selbst duldete in seinen scheinbar flüchtig hingerissenen Zeichnungen nichts Unklares oder Zweideutiges. Die Festigkeit seiner Hand allein zeugt von einem, der befehlen kann, weil er gehorchen gelernt hat. Und eben diese Zucht, die der Alte zeitlebens an sich selbst rücksichtslos übte, galt auch den Knaben und Gesellen. Wer von ihm kam, der war ein ganzer Kerl, für den es keine Schwierigkeiten gab. Höhere Ideale als die vollkommenste Wahrheit der Natur gab es gewiß nicht für den Alten. Akademische Schönheitsregeln hatten hinter dem Kommando der einen wahren, dreimalheiligen Natur zurückzustehen; und für die „Wissenschaft" der Linearperspektive ist er nie zu haben gewesen. Auch diesen Zug nebst vielen andern hat Grünewald mit ihm gemein. Daß Holbein ein Meister nach seinem Herzen sein mußte, versteht man deshalb ohne weiteres. Aber noch anderes muß den jungen Matthias gewaltig angezogen haben. Da war vor allem die tiefe Farbenstimmung seiner Gemälde, die an den dunklen Brand der Glasbilder erinnerte, ferner ein mächtiges, schier unheimliches menschenkennerisches Charakterisierungsvermögen, das aus Bildnissen und Historienmalereien sprach, die von Holbeins temperamentvoll ausführender Hand, trotz höchst bewußter und kluger Disposition, wie zufällig improvisiert erschienen. Man kann von dem klaren und zielbewußten Grünewald annehmen, daß er, wenn auch noch jung, dennoch die Vorteile, die solche Schulung in Hinsicht vollkommenster Beherrschung aller Mittel bringen mußte, wenigstens vorausgeahnt hat.

Nach altem Werkstattbrauch hatte sich jeder fertige Malergeselle, sofern er nicht gesonnen war, weiterhin bei seinem Meister zu bleiben, auf Wanderschaft zu begeben, um Land und Leute, vor allem aber die Kunstwerke anderer Gegenden und Schulen kennen zu lernen. Holbein selbst war, wie so viele andere, seinerzeit den Rhein hinab in die Niederlande gegangen. Daneben aber haben Wanderfahrten nordischer Gesellen nach Italien, wenn auch nicht so häufig als später, doch das ganze fünfzehnte Jahrhundert hindurch nicht aufgehört. Dürer, der später gar zum zweitenmal nach Venedig fuhr, hatte es wohl schon das erste Mal um 1495 wohltätig empfunden in diesem von deutschen Zunftzwängen freien Lande mehr nach eigenem Belieben, als das im Norden möglich war, schaffen und studieren zu können. Bei Grünewald sind Spuren eines Aufenthalts jenseits der Alpen, vor allen Dingen aber einer Reise ins Heimatland der Eyckschule deutlich vorhanden. Allerdings erst in Werken aus späterer Zeit, so daß von den Gemälden her keinerlei Verpflichtung vorliegt, die eine oder andere Reise jetzt schon nach Abschluß der Augsburger Lehrjahre anzunehmen. Das im Jahre 1500 in Rom gefeierte große Jubeljahr legt allerdings den Gedanken nahe, daß der tiefreligiöse Mann bei dieser Gelegenheit um des in Rom zu erlangenden Ablasses willen dorthin gepilgert sei und auf dieser Fahrt bleibende Eindrücke von der großen Form italienischer Kunstwerke gewonnen habe. Die Möglichkeit besteht aber auch, daß er seinen Meister, als dieser Ende der neunziger Jahre von Augsburg aufbrach, gar nicht verlassen, vielmehr, ohne jetzt auf Wanderschaft zu

gehen, ins Frankfurtische begleitet habe. Beide sind ja um 1502/03 in der dortigen Gegend wieder beisammen. Das lange und intime Zusammenwirken der beiden würde dann auch die allmählich zu Tage tretende Rückwirkung Grünewaldischer Kunstsprache auf Holbein zwanglos erklären und die unterbliebene Gesellenfahrt würde eine spätere Reise des Meisters verständlich machen. Die wahrscheinlich um 1505 in Wasserfarben ausgeführte, von Sandrart ausführlich beschriebene und hochgepriesene „Verklärung Christi" — bis auf zwei Studien im Dresdener Kupferstichkabinett (Abb. 107, 108) verschollen — unseres Wissens also das nächste Werk nach der Baseler Kreuzigung und die zwei grau in grau gemalten Heiligen (im Frankfurter hist. Mus. Abb. 41, 42) von etwa 1509 zeigen uns den Meister wiederum in Frankfurt. Die beiden zuletzt genannten Bilder — der Rest von ehedem vier Tafeln — haben einmal zum Bestande des berühmten Dürer-Altars für Jakob Heller gehört. Gern wüßte man, ob die großen Zeitgenossen gelegentlich dieser gemeinsamen Arbeit einander persönlich kennen gelernt haben. Mitteilungen Sandrarts, daß Dürer damals Grünewalds Bildnis gezeichnet habe, lassen die Begegnung zunächst wahrscheinlich werden. Allein mit der Originalzeichnung zu dem von Sandrart überlieferten Porträtstich (Abb. 85) ist uns auch die Möglichkeit, die Wahrheit seiner Behauptung nachzuprüfen, verloren gegangen. Dürer ist, nach Aussage seiner zahlreichen Briefe an Jakob Heller, damals nicht selbst nach Frankfurt gekommen und Grünewald wohl ebensowenig nach Nürnberg. Der im Grunde so ausgesprochen unnürnbergische Zug seiner Kunst würde zwar einen kurzen Aufenthalt an sich nicht ausschließen. Der Gedanke an eine persönliche Begegnung der beiden Maler in jener Zeit wird aber durch andere Erwägungen verneint. Wäre nämlich Grünewald in Dürers eigenem Auftrag an dem Altar beschäftigt worden, so hätte er geradezu als Geselle in dessen Werkstatt angestellt sein müssen. Denn es war Werkstattbrauch, daß der für das Ganze verantwortlich zeichnende Meister, selbst wenn er — wie in unserm Falle — die Haupttafel mit eigener Hand ausführte, dennoch zu allem übrigen mindestens den Entwurf lieferte, der unter seinen Augen von Gesellen und Schülern ausgeführt wurde. Die zwei erhaltenen Grisailletafeln Grünewalds aber erweisen sich auf den ersten Blick als originales Erzeugnis einer ganz undürerischen Richtung. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat der Aschaffenburger — mit oder ohne unmittelbare Zustimmung Dürers — die Bilder in Frankfurt ausgeführt (4). Dazu paßt auch vortrefflich, daß die betreffenden Altarflügel von vornherein gar nicht vorgesehen, sondern in letzter Stunde aus besonderen Bedingungen, die der Aufstellungsort erst erkennbar werden ließ, hinzugefügt worden zu sein scheinen.

Sandrart, der die Haupttätigkeit Grünewalds in diese Jahre verlegt, spricht davon „daß er sich meist zu Mainz aufgehalten". Möglich, daß dort seine Werkstatt stand und er von hier aus Werke für das benachbarte Frankfurt lieferte. Von den in Mainz gemalten Dom-Altären — Sandrart nennt deren drei — ist keine Spur geblieben.

Ist nun Meister Matthias bis zu dieser Zeit, die ganzen sieben oder acht Jahre lang

ununterbrochen in einer Stadt geblieben? Es wäre eine merkwürdig lange Periode für den Rastlosen. Möglich, daß er bald hier- bald dorthin, am Mittelrhein oder am Main entlang eine Zeitlang herumgezogen ist. Dann aber muß er wieder in die Ferne gewandert sein. Bereits die ebenerwähnten Frankfurter Tafeln, noch mehr aber der gleichzeitig in Angriff genommene Isenheimer Altar dürften uns den Weg zeigen. Denn jene auf den ersten Blick zwar scheinbar farblosen Grisaillen verraten bei genauerer Betrachtung eine so unerhört reiche, gleichsam opalisierende Farbigkeit, daß weder Holbein noch ein anderer Deutscher als Anreger angesehen werden kann.

Schon weil es technische Dinge sind, die zugleich mit einer bemerkbar werdenden Wandlung des Geschmacks auftreten, wird die Frage nach den Ursachen dieser Metamorphose nötig. Das schöpferische Vermögen des Malers wird selbst weniger von innen heraus gedrängt haben, mit einem Male diese differenzierten stofflichen Beobachtungen, Oberflächenstudien nach Geweben schwererer oder leichterer, stumpferer oder glänzenderer Art anzustellen, als daß es dazu von außen her zum mindesten die Richtung erhalten hat. Es sind Dinge von spezifisch niederländischer Art, für die in der Heimat nicht einmal Ansätze oder Keime vorhanden waren. Die Technik, welche bei der illusionistischen Naturreproduktion in Anwendung gebracht wird, ist alles andere als deutsch. Die atmosphärische Helligkeit des Tons gemahnt an niederrheinische Art. Schmid denkt an den Meister des Marientodes. Und dazu kommen nun noch neue Darstellungsthemen. Die Landschaft vor allem, tonig, weich gebunden in Halbschatten und -lichtern. Unmöglich, daß dies alles ohne eine, wenn auch noch so leise, Berührung von fremdem Geisteshauch, aus eigenem heraus gequollen sei. Überzeugender noch ist das allmähliche Zurücktreten des Holbeinschen dunklen Ateliertons hinter dem niederländischen hellen. Eines darf freilich nicht vergessen werden: daß wir, da die „Verklärung" verloren ist, für geraume Zeit kein Werk von des Malers Hand kennen und deshalb nicht mehr den rechten Überblick über die Kontinuität namentlich der koloristischen Entwicklung haben, der durchaus notwendig wäre, wenn man das Problem restlos entscheiden wollte. Könnte aber nicht bei alledem doch vielleicht bloß mittelbare Übertragung mitsprechen? Holbein, der Kenner der Niederlande, war doch wahrscheinlich vor der Frankfurter Zusammenkunft zweimal dort unten gewesen. Könnte nicht er, was am Isenheimer Altar an Eyck, oder anderswo an van der Goes erinnert, zu verantworten haben? Ich glaube nicht daran. Denn die holländische Farbigkeit ist bei Grünewald so unendlich viel intensiver nacherlebt als bei Holbein je, daß ich nur an direkte Einwirkung der Originale zu glauben vermag. Diese Reise müßte dann zwischen 1504 und 1505, mindestens aber zwischen diesem Jahr (in dem er die „Verklärung" gemalt haben dürfte) und 1509 stattgefunden haben. Da wir kein Werk zwischen der Verspottung und den Helleraltarflügeln kennen, so ist es doppelt schwer, das Resultat der Reise genauer zu präzisieren. Ganz allgemein läßt sich sagen, daß Grünewalds Kolorit neuen Gehalt und mit seinem Interesse für die Landschaft

einen neuen Nährboden bekommen hat. Er hat in Isenheim Landschaften gemalt, die wie Vorausahnungen der späten Holländer anmuten.

Die Mitteilungen von Simon lassen es wahrscheinlich werden, daß Grünewald bereits während seines längeren Aufenthalts im Frankfurtischen, also unmittelbar vor der Berufung nach dem Elsaß, in nähere tätige Beziehung zu den Antonitern getreten ist. Da er außerdem nach Vollendung der Isenheimer Arbeiten abermals in örtlich engster Nachbarschaft mit deren Kloster Roßdorf (im Hanauischen) gearbeitet hat, wahrscheinlich empfohlen durch Malereien bei den Ordensbrüdern, wenn nicht unmittelbar durch sie selbst, so liegt die Annahme sehr nahe, der Generalpräzeptor sei von der Eigenart dieses jungen Genies so hingerissen worden, daß er die erste Gelegenheit benutzte, ihn für die großen künstlerischen Unternehmungen zu verpflichten, welche — größtenteils in seinem Auftrag — seit Jahren in Isenheim im Gange waren. Daraus ließe es sich dann auch verstehen, daß mit der Übertragung der Gemälde an einen Maler, der sichtlich keine Beziehung zur Werkstatt des Verfertigers von Aufbau und Plastik des eigentlichen Schreins hatte, eine allgemein herrschende Gewohnheit durchbrochen wurde.

Hier im Isenheimer Antoniterkloster hat Grünewald nun in fertiger, abgeschlossener Meisterschaft, zwischen 1509 und 1511, im Auftrage des Ordenspräzeptors Guido Guersi, für den Hochaltar der Stiftskirche sein Lebenswerk geschaffen. Es ist nicht nur dem Umfang nach das größte Wunderwerk der germanischen Malerei geworden.

Dann hat es ihn wieder über Land getrieben. 1514 war er in Seligenstadt, darauf in Issigheim, schließlich kam er, gegen 1517, nach Aschaffenburg zurück. Ein bedeutungsvoller Abschnitt in seinem Leben. Der Primas von Deutschland, Erzbischof von Mainz, Aschaffenburg, Magdeburg und Administrator von Halberstadt, der nachmalige Kardinal Albrecht von Brandenburg, macht ihn zu seinem Hofmaler. Der Hohenzoller war als Mäzen bekannt. Daß er wirkliches Verständnis für das Große besaß, dafür ist diese Wahl das beste Zeugnis. Daß er mit einer in Deutschland unbekannten Großzügigkeit sein Mäzenatentum auffaßte, dafür sprechen allein die Baupläne, die er in Halle verwirklichen wollte. Vielleicht war unter den drei Altären für den Mainzer Dom, von denen heute nichts mehr vorhanden ist als ihr Ruhm, schon der eine oder andere eine Stiftung des Brandenburgers gewesen. Wahrscheinlich in seinem Auftrag entstand dann ein Epitaph zum Gedächtnis seines Vorgängers, des Erzbischofs Dietrich von Erbach; davon ist uns nur noch ein Teil, die heute als Altarstaffel gebrauchte Beweinung Christi in der Aschaffenburger Stiftskirche, erhalten geblieben. Die Hauptstätte später Grünewaldischer Kunst wurde die Lieblingsresidenz des Kardinals, Halle a. d. Saale. Hier hatte gerade damals Albrecht sich eine prunkhafte moderne Renaissancestadt zu schaffen begonnen. Die Bauleute, die niederreißen und wieder aufführen, die Bildhauer, Schnitzer, Maler, Goldschmiede, Illuminatoren, Seidensticker und Kunsthandwerker aller Art, die seine Kirchen und Schlösser mit Bildwerken ausschmücken und mit kostbarem Gerät füllen sollten, waren in Scharen um

ihn versammelt. Wenn er, wie er das in Italien gelernt hatte, mit Glanz, Prunk und Lärm Hof hielt auf der Moritzburg, so waren Künstler die Nächsten in seinem Gefolge. Grünewald ist ebenfalls in Halle gewesen; zum mindesten als er das große Altarbild mit den Heiligen Erasmus und Mauritius und den bis auf ein paar vermutlich zugehörige Studien (Titelbild u. Abb. 97, 99) verschollenen Magdalenenaltar für die Stiftskirche malte. Es erscheint nur natürlich, daß der Hofmaler des kunstbegeisterten Fürsten dort Wohnung hielt, wo sein Herr residierte und wo es in Hülle und Fülle Arbeit für ihn gab. Das aber war in Halle weit mehr als anderswo der Fall. Von seinem Leben dort, von seinem Verhältnis zu Albrecht selbst, zu den vielen bedeutenden Mitkünstlern (unter denen auch jener große Unbekannte war, der die Pfeilerfiguren im Hallischen Dom geschaffen hat), vor allem aber von seiner Stellung zu den bald ganz Deutschland erschütternden, gerade in Albrechts Residenzstadt heftig die Gemüter bewegenden Fragen der Reformation erfahren wir kein Wort. Hat der Altgläubige treu auf seiten seines Herrn, des päpstlichen Ablaßverwalters, gestanden? Im Jahre 1531 spricht ein Satz in einem Buch Melanchthons von den drei großen deutschen Malern Dürer, Cranach und Matthias. Nur Cranach wird zu den Lebenden gerechnet. So ist der große Rätselhafte uns auch das letzte schuldig geblieben: Wann und wo starb er? Wo ruht das, was an ihm sterblich war?
Als sein fürstlicher Herr wenige Jahre später seine Residenz unter recht jämmerlichen Umständen verlassen mußte, da waren es Grünewalds Werke, die er, nachdem er sie fast allein vor dem Verkauf bewahrt hatte, in seine Aschaffenburger Einsamkeit mitnahm.

III. Der Mensch.

Wo die psychische Verfassung und der individuell menschliche Charakter der Persönlichkeit so vollkommen unter der emotionslos kühlen Objektivität seiner Kunstformungen in den Hintergrund tritt, wie etwa bei dem jüngeren Holbein, da wird uns das Ausbleiben genauerer biographischer Nachrichten über den Künstler nicht, wie bei Grünewald, zur unmittelbaren Qual. Denn dessen leidenschaftsdurchglühtes, flackerndes Kolorit und prasselndes Linienfeuer bezeugen so eindringlich die Dämonie eines verzehrend heißen Gemüts, daß sich einem jeden die Frage: wie der Mensch, der diese Werke erzeugt hat, beschaffen und welches seine Lebensschicksale gewesen sein mögen, immer von neuem auf die Lippen drängt. Unbefriedigt ist infolgedessen die Einbildungskraft unablässig bemüht, dem Übermenschen Unerhörtes anzudichten. Man möchte ihn gern sehen, so, wie Herbert Eulenberg ihn jüngst einmal gezeichnet hat — mager und schwindsüchtig, mit hoffnungslos traurigen Augen, gepeinigt von einem bösen Weibe, wie er bis zur vollständigen Selbstverzehrung mit seinem eigenen roten Blut den Altar in Isenheim malt. Wir wissen aber nichts davon. Auch ist es gefährlich, dies romantische Ideal in die Luft zu malen, gerade wo es sich um einen Gestalter handelt, dessen ganzes Wesen höchste Klarheit des Bewußtseins gewesen sein muß. Ohren, die in jedem Nerv gespannt, auf das leiseste, zufällig berichtende Wort lauschen, dürfen nicht durch falsche

Töne beirrt werden. Um so weniger, als die einzige magere Quelle, die ein persönliches Schicksal des Meisters wenigstens ahnen läßt, billigen Anlaß zu bieten scheint, die sentimentale Vorstellung eines von der Welt in den Wahnsinn getriebenen Genies zu nähren. Auch muß immer wieder betont werden, daß diese Quelle wenig zuverlässig ist. Der uns berichtet, Joachim von Sandrart, hat in seiner „Academie der edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste" (Nürnberg 1675) über Grünewald, lokaler Überlieferung folgend, allerlei zusammengetragen. Und am Schluß stehen dann auch die paar Worte, aus denen für einen Augenblick der Mensch heraustritt, um sogleich wieder, ungreifbar zu entgleiten: „daß er meistens zu Maynz sich aufgehalten, und ein eingezogenes, melancholisches Leben geführt, und uebel verheuratet gewesen."
Das Leben läßt Banalitäten häufiger sich ereignen als besondere Fälle; sonst spräche man nicht von „banalem". Warum soll also der übliche Roman vom ueblen Weib nicht den Tatsachen entsprechen? Aber daß es andere Möglichkeiten gibt, beweist die in allem sonst Erkennbaren eigenartigste geschichtliche Parallele zu Grünewald, die man sich denken kann: Vincent van Gogh. Wäre es erlaubt, den Satz, daß gleiche Ursachen gleiche Wirkungen bedingen, umzukehren, so hätten wir an van Gogh etwas wie die Lebensgeschichte Grünewalds. Leider geht das in keiner Weise, aber der Hinweis mag dennoch hier Platz haben; und wäre es nur, um damit zu zeigen, daß der Fantippenroman nicht allein berechtigt ist. In jeder seiner zitternden, wogenden, flackernden Linienrhythmen, in der überwirklichen, der Natur gleichsam ausgelaugten Farbe, in der religiösen, zur Mystik neigenden Inbrunst, in dem Ringen nach Wirklichkeit — kurz, in der Singularität des künstlerischen Wollens, in der unstäten Hast, ja in Äußerlichkeiten, wie der Vorliebe für die Wirkung der Glasmalfarbe — ist der Holländer ein später Doppelgänger Grünewalds. Die Neigung zu melancholischer Zurückgezogenheit ist bei van Gogh von Anfang an dagewesen. Zweimal treten Krisen in seiner psychischen Verfassung ein. Das erste Mal, als die Liebe zu einem englischen Mädchen in dem 21jährigen den „Maler" frei werden und gleich darauf den „Menschen" durch die erteilte Absage zum erklärten Feind seines eigenen Ich werden läßt. Das zweite Mal, als 8 Jahre später das entschiedene „Nein" einer andern Frau den Heimatsucher dazu bringt, das nächstbeste verkommene Geschöpf aus der Gosse wie seine angetraute Frau zu sich zu nehmen und dadurch zwischen sich, seine Zukunft und die bis dahin noch teilnehmende Außenwelt undurchdringliche, nie zu übersteigende Mauern zu errichten. Da ist also ein andrer Fall von „ueblem Verheuratet-sein" als der, welchen man bei Grünewald gewöhnlich sucht. Es war bei van Gogh die Tragik des unzeitgemäßen, apostolischen Mitleids. Und der Kopf, in dem wir auf dem Isenheimer Altar das Abbild Grünewalds erblicken, trägt unter allen Charakterzügen den des Mitleidens am deutlichsten zur Schau! Auch die „geistige Umnachtung", von der gesprochen wird, bleibt sehr problematisch. Die Kunst aus den letzten Jahren Grünewalds ist gereifter und klarer als die der mittleren Zeit. Das müßte eigentlich dagegen sprechen; auch heißt „melancholisch leben" im XVI. Jahrhundert nicht gemütskrank sein.

Besser tritt uns der Mensch entgegen, wenn wir seine Kunst unmittelbar befragen. Es ist bereits gesagt worden, daß sie vor allem Zeitgenössischen durch das ungehemmteste Offenbarwerden einer scharf ausgesprochenen Persönlichkeit ausgezeichnet wird. Trotzdem eine überaus klare und sichere — man darf sagen, streng logische Organisation in jedem Werk von bewußtem Wollen spricht, zeugt doch jede Linie und jeder Farbfleck von impulsivem, flackerndem Temperament. Die eigentümliche Fähigkeit, Reales und Phantastisches wie Rationales und Irrationales so zu vermengen, daß man zuweilen ein bestimmtes System dahinter vermuten möchte, ebenso auch die Vorliebe für das Grausige, kennzeichnet den Mystiker. Auch ein zuweilen bemerkter autodidaktischer Zug seiner Kunstübung hängt wohl damit zusammen. Da waltet die gleiche sprunghafte Hast. Schnell und gewaltsam bringt er die innere Vision auf die Holztafel, putzt das Gemalte wieder herunter, setzt im nächsten Moment wieder anderes dafür hin, um abermals unzufrieden von vorn anzufangen. Man muß der Inspiration des Augenblicks trotz aller sorgfältigen Disposition dennoch eine große Rolle in seinem Schaffen zuerkennen. Die Hauptfähigkeit bleibt aber doch die beispiellose: groß und klar zu organisieren, niemals das Ganze aus dem Auge zu verlieren, und ihm alles einzelne bedingungslos unterzuordnen. So konnte er das ganze Wissen und Können seiner Zeit rundweg für nichts achten. Ihr ganzer Erfahrungsbesitz, etwa auf dem Gebiet der linearen Perspektive, stand für ihn bereit. Er hat ihn nicht gebraucht; so zwingend seine Raumdarstellung wirkt — kaum eine Linie ist, nach den damals bekannten Gesetzen, „richtig". Dieser Vorurteilslosigkeit ebensosehr wie seinem unbegrenzten Selbstvertrauen muß er seine unbeeinflußbare Selbständigkeit in einer ganz und gar unselbständigen Zeit verdankt haben. Das Gefühl allein und der Wille, dem Gefühl unter allen Umständen Ausdruck zu verschaffen, beides war ihm wichtiger als alle zeitgenössische Erkenntnissucht, die ja doch letzten Endes außerkünstlerischer Art bleiben mußte. Der letzte Rest von rationaler Reflexion verschwindet mit zunehmendem Alter. Da geht die Willkür gegenüber dem Wirklichen bis zu einem Grade, der nur aus dem immer energischer betonten letzten Ziel: die allerabgekürzteste Form zu finden, erklärt werden kann. Es ist gewiß kein Zufall, daß die künstlerischen Ahnen dieses persönlichen Gefühlsstiles im eigentlichen Mittelalter, und zwar da, wo es seine Gesinnung in reinster Form ausgesprochen hat, — in den Miniaturen solcher Werke wie etwa das Bamberger Evangeliar Ottos III. eines ist (Abb. 52) — zu finden sind, und daß sein geistesverwandtester Nachfolger Rembrandt wurde. Was allen dreien gemeinsam ist, das darf man vielleicht die mystische Abkehr von aller bloß sichtbaren Erscheinungswelt nennen, an deren Stelle ein in sich selbst gekehrtes, verinnerlicht-visionäres Schauen getreten ist. Ihre Kunst steht, so sehr sie auch von der sichtbaren Wirklichkeit ausgeht, in ihrer endgültigen Formung dennoch jenseits der sinnlich wahrnehmbaren Welt und wendet sich mehr an das, was ein mystischer Philosoph vom Schlage des Hugo von St. Victor „das dritte Auge" genannt hat: an das über alles Stoffliche hinausgehende, geistig ahnende, nicht an das bloß beobachtende,

konstatierende, das „erste Auge“. Jene chiliastische, überreligiöse Ekstase, die um die Wende des ersten Jahrtausends in den Evangelistenblättern des eben genannten Bamberger Evangeliars nach Ausdruck rang, lebt ähnlich in Grünewalds Zeit, gesteigert sogar, in den Nebenströmungen der Reformation, mit denen man Grünewald einmal in tatsächliche Verbindung zu bringen versucht hat. Jenes „innere Licht der persönlich erlebten Offenbarung“, das als Erbe des Mittelalters in den Sekten, wie in jener des Augsburger Predigers Sebastian Franck, in den schwäbischen Schwenkfeldianern oder in den Antitrinitariern weiterlebt — scheint zum Teil auch seine Gesinnung bestimmt zu haben. Das ist es vielleicht, was ihn dem Mittelalter zuweilen verwandter erscheinen läßt, als den „modernen“, kritizistischen Köpfen, die, als Künstler vor allem unter der Ägide Dürers, die Anschauungen des Reformationszeitalters formten. Der allein ganz echte germanische Kern, der sich in Grünewald erhält und, über die Wirren des dreißigjährigen Krieges hinaus seine Zeugungskraft bewahrend, in Rembrandt seine letzten mächtigen Triebe zeitigt, drohte bald genug bei den andern von welschem Schmarotzertum erstickt zu werden.

Zweites Buch.

Der Isenheimer Altar und die übrigen Gemälde.

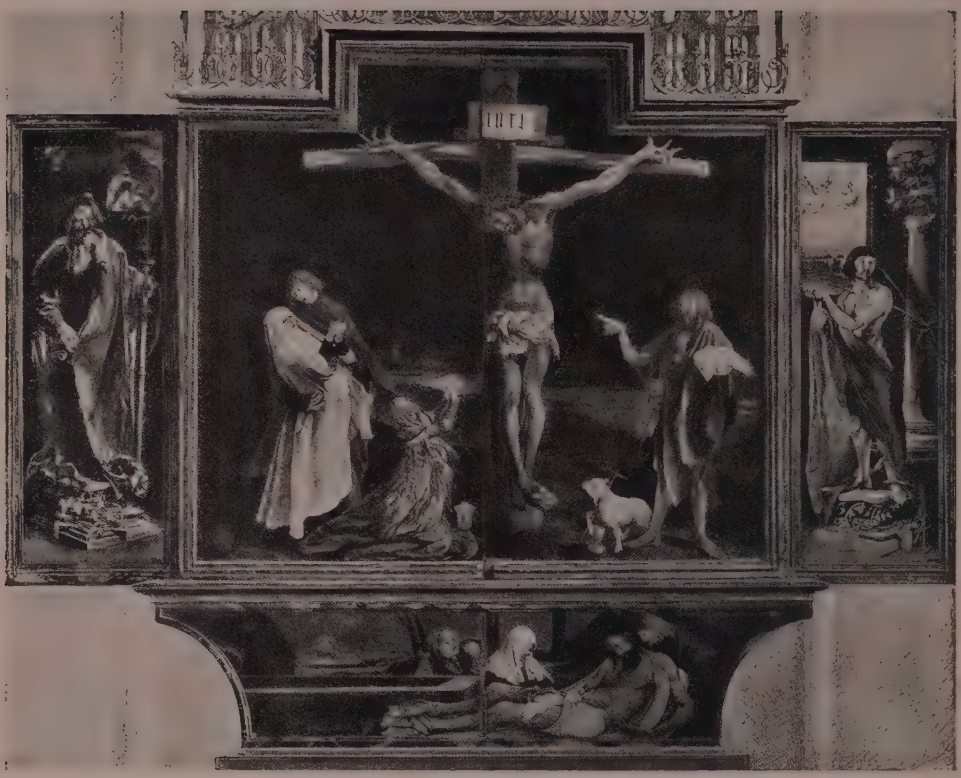
I. Der Altar als Ganzes. Die Ausbildung von Grünewalds Stil.

Wenngleich uns Grünewalds Gesamtschaffen nur in fragmentarischen, zufällig erhalten gebliebenen Zeugnissen überliefert ist, so haben wir doch von seinem Stil eine Vorstellung so einheitlich und geschlossen, als fehle nichts aus der Reihe seiner Werke. Das kommt daher, daß wir sein ganzes Schaffen auf ein einziges zentrales Werk zu beziehen gezwungen sind, ein Werk in dessen ganzem ungeheuren Reichtum sich etwas wie ein Inbegriff Grünewaldischen Denkens und Anschauens verdichtet hat. Nirgends, als allein in Colmar kann man mit Grünewald vertraut werden. Dort, im Museum Unterlinden, wird dieses sein Hauptwerk, der große Wandelaltar aus dem ehemaligen Antoniter-Kloster zu Isenheim, soweit er erhalten ist, aufbewahrt. Es ist das Werk, das uns den ganzen Grünewald in reinster Spiegelung zeigt, gleichsam der Stamm, von dem alles andere nur wie Ast und Zweig in Raum und Zeit hinauswächst. Grünewald stand in der Mitte der zwanziger Jahre, als er ihn schuf.

Der letzte Nachklang jener stilgewaltigen Einheit von Baukunst, Bildhauerei und Malerei, die das Gesamtkunstwerk der mittelalterlichen Kathedralkirche ausmacht, hat sich in dem eigenartigsten Typus deutsch-spätmittelalterlicher Kunstgesinnung, im Wandelaltar, erhalten. Gemeinhin war sein Hauptbestandteil der über der mensa aufsteigende, mit reicher Schnitzerei gefüllte „Schrein", der durch die beiderseits angebrachten, beweglichen Flügel verschlossen werden konnte. Diese pflegten innen und außen mit ruhigen Farben bemalt, oder mit Schnitzwerk flacheren Reliefs geschmückt zu sein. Das Ganze gipfelte in einem Aufbau, dessen reichverziertes Maß- oder Laubwerk zwischen hohen Masten zur Höhe strebte. Die ganze Bekrönung verjüngte sich dann, mittelalterlichem Raumgefühl gemäß, mit dem Spitzbogengewölbe, in das sie hineinwuchs, nach oben. So wiederholte der Aufbau in seinem Umriß die Form des Raumes, in dem er stand, und legitimierte sich als konzentriertes Abbild des Gesamtbauwerks. Für Isenheim war ein solcher Altar allergrößten Stils geplant. Statt der gewöhnlich üblichen einen Wandlung

gab es deren drei. Der Eindruck in Colmar, wo man die Bruchstücke des eigentlichen Schreins (seine Schnitzereien gehören zum Edelsten, was deutsche Bildnerei hervorgebracht hat) zusammengesetzt hat, gibt zwar den bestmöglichen, aber doch keinen reinen Begriff vom Ursprünglichen (Abb. 6). Man muß die Phantasie zu Hilfe nehmen, will man sich die dramatische Steigerung einigermaßen vergegenwärtigen, welche einst durch die Aufeinanderfolge der Wandlungen hervorgerufen werden konnte. Es war wirklich ein Drama. Nicht anders als wie man es an hohen Festtagen, im Kirchenchor von Geistlichen und Laien gemeinsam gespielt, den Sinnen der Gläubigen darzubieten pflegte. Gesteigerter nur. Der Bauherren, Schnitzer, Maler höchste Kunst unter den einheitlichen Gestaltungswillen eines dichterischen Plans gestellt, um die Heilswunder von der Erlösung sinnenfaßlich wahrhaftiges Erlebnis werden zu lassen. Das kann jeder heute noch, selbst im verstümmelten Zustand des Ganzen, erfahren. Und kann sich zugleich eine schwache Vorstellung von dem machen, was alte deutsche Kunst eigentlich war, und welcher weitausholende Schwung gestalterischer Phantasie für alle Ewigkeit vernichtet ist, seit all diese einstigen Organismen, nun, nach Malereien und Schnitzereien auseinandergenommen, in verschiedenen Räumen untergebracht, besonders gerahmt — ein traurig totes Mumiendasein in den Museen fristen! Alltags, in völlig verschlossenem Zustande, zeigte das Hauptfeld in der Mitte den Erlösertod auf Golgatha, die Staffel darunter die Beweinung des Herrn und die flankierenden, unbeweglichen Ecktafeln zur Linken das Bild des Ordenspatrons St. Antonius, zur Rechten das des heiligen Sebastian an der Marterſäule, wo er unter den Pfeilen der Kriegsknechte gelitten hat, wie Christus einstmals unter ihren Geißelhieben. (Abb. 4.)

Die bislang üblich gewesene Ansicht der Altäre war so gehalten, daß zwar von Bildinhalt zu Bildinhalt der Faden der Erzählung weitergesponnen und der Betrachter, indem er diese Eindrücke gemächlich nacheinander sammelte, in die Lage versetzt wurde, einen Gesamteindruck, von der Art etwa wie ein Buch sie gibt, das in jedem Kapitel ein neues Abenteuer seines Helden erzählt, zu erhalten, nie aber, das Ganze als Ereignis des Augenblicks nachzuerleben. Grünewald zeigt sich gleich in diesem Falle von seiner größten Seite. Er kennt den Begriff des anschaulichen Erlebnisses nur als auf einmal und innerhalb eines Gesamtrahmens mühelos faßbare Totalität. Das Auge soll in weitem Bogen alles umspannen und in einem Zug Anschwellen und Abebben der Leidenschaften seelisch und körperlich in sich nachleben können. Die Tafeln mit der Kreuzigung waren in der Mitte teilbar und ließen sich so an hohen Festtagen um ihre Angeln nach rechts und links auseinanderfalten. Ihre Innenseiten verdeckten dann die beiden Standfiguren auf den Eckbildern und zeigten als Flügel, zusammen mit der neuen Mitte, in prächtigem Gegensatz zu dem vorangegangenen Trauerspiel, den hellen Jubel der Menschwerdung des Erlösers. Von dem Augenblick der Inkarnation (Mariä Verkündigung; linker Flügel) bis zu dem der Rückkehr des Geistes zu Gott (Auferstehung; rechter Flügel) über die Zwischenstufen von Mariä Erwartung und Maria



4. Rekonstruktion des Isenheimer Altars (geschlossen). (Nach H. A. Schmids Grünewaldwerk.)

im Rosenhag entrollt sich hier das ganze Mysterium wie ein blinkendes Lenzmärchen in ununterbrochenem Fluß (Abb. 5). An Stelle der einsamen, über ruhenden Akkorden sonor dahinströmenden Klagemelodie der Passionsszene tritt rauschende Vielstimmigkeit der Chöre und der Instrumente. An den gewöhnlichen Sonntagen des Kirchenjahres wurden auch diese Mitteltafeln entfaltet; ihre bemalten Rückseiten legten sich abermals rechts und links vor die eben erblickten Flügelbilder, so daß zuletzt der mit reichgeschnitzten und vergoldeten Figuren angefüllte Mittelschrein sich prunkend dem Auge darbot. Unter der geöffneten Altarstaffel gehörten geschnitzte und bemalte Halbfiguren dazu: Christus und die Jünger. Oben, in der Mitte des Schreines, unter einem Baldachin tronte Antonius der Einsiedler; rechts und links von ihm, flacher im Relief und so zu den glatten, bemalten Flügelflächen überleitend, als Tronwächter, Hieronymus und Augustinus. Heute, wo alles in einer Fläche angeordnet ist, hat man leider nicht mehr das ursprüngliche Erlebnis des kraftvoll abgetreppten Vor und Zurück der Teile. Darüber rauschte dann die (heute nicht mehr vorhandene) Bekrönung empor, die den Zusammenhang mit der Chorwölbung herstellte. Die Malereien auf den Flügeln boten Darstellungen

5. Rekonstruktion des Isenheimer Altars (geöffnet). (Nach H. A. Schmids Grünewaldwerk.) Statt der Beweinung war der untere Teil von Abb. 6 (Christus und die Apostel) zu sehen.

aus der Legende, die sich um den Titelheiligen, Antonius den Einsiedler, gesponnen hatte. In kühlen blauen, braunen und grünen Tönen ein beruhigender Gegensatz zu der goldleuchtenden, plastischen Pracht des Schreines; dennoch unter sich wieder durch Kontraste verbunden. Das Leiden des Gottstarken in der Versuchung (Antonius von Ungeheuern geplagt) und die Gottseligkeit nach überstandener Prüfung (Besuch des hl. Antonius bei dem Einsiedler Paulus in der Wüste). (Abb. 70, 71 ff.)

Es ist anzunehmen, daß die heute vorhandene Gestalt des Isenheimer Wandelaltars in ihrer großartigen Einheit nicht von vornherein im Programm der Besteller vorgesehen war, so daß nur mit einem gewissen Vorbehalt gesagt werden darf, es sei dem damals noch relativ jungen und sicherlich noch nicht weithin bekannten Maler vom Generalpräzeptor Guido Guersi — dem Stifter der Gemälde — der (rein dimensional schon) umfassendste malerische, monumentale Auftrag übertragen worden, den die deutsche Kunstgeschichte bis dahin kennt. Nach Einsicht in die zu vermutenden äußeren Umstände müßte es eher heißen, daß der Meister infolge der glücklichen Bewegungsfreiheit, die man ihm ließ, in der Lage war, den Auftrag selbst so zu erweitern, daß er in der Tat als Unikum erscheint.

Wir bleiben durchweg auf Vermutungen angewiesen, was die Entstehungsgeschichte betrifft, aber die sind, wie mir scheint, hinreichend begründet und können uns deshalb

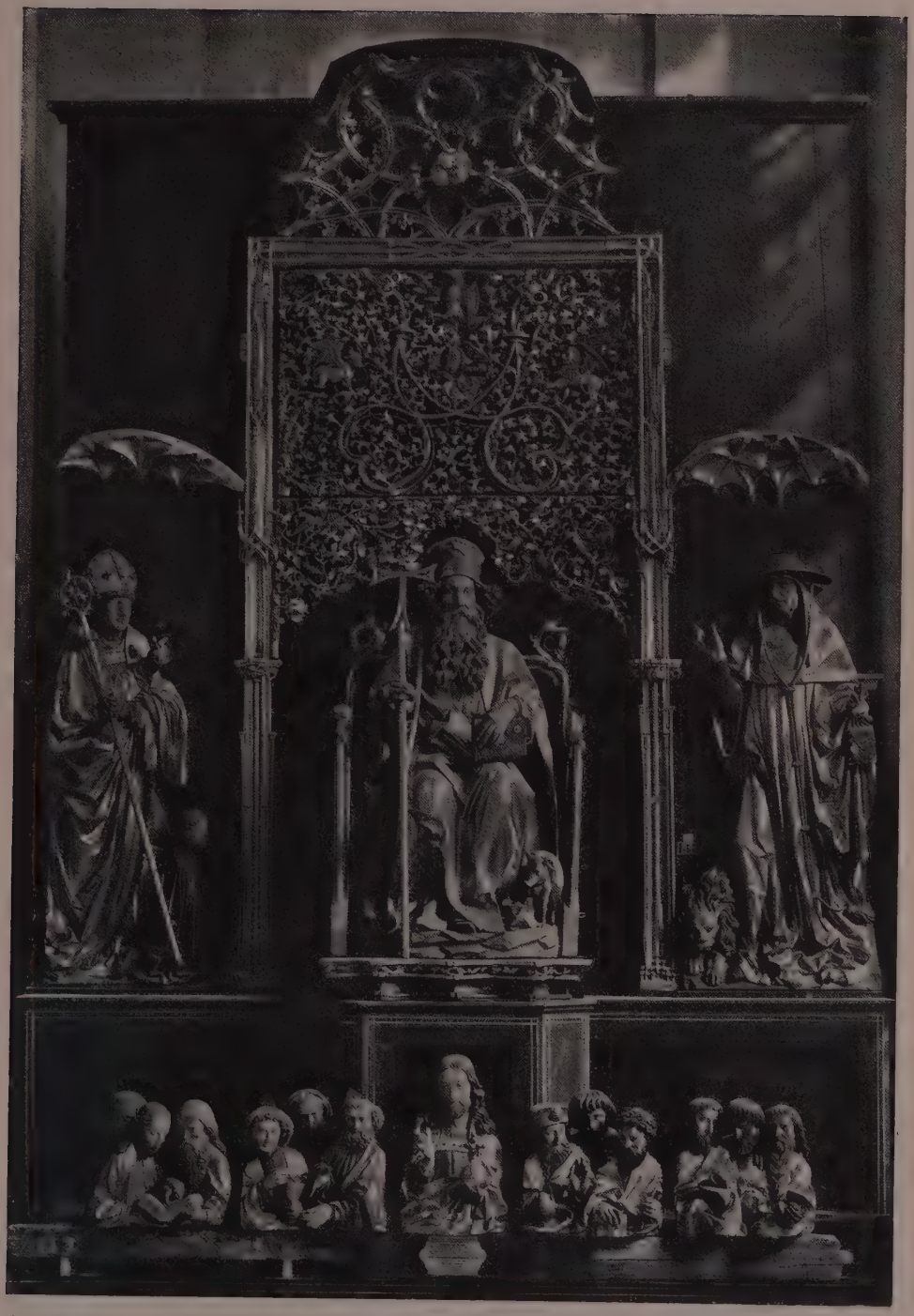
vorerst über den Mangel an genauen historischen Unterlagen in mancher Beziehung hinweghelfen.

Der Altarschrein wird für das Werk eines oberdeutschen Meisters — Nikolaus von Hagenau — gehalten. Wenn Grünewald, wofür alles spricht, was uns an Anhaltspunkten gegeben ist, um 1509 in Isenheim angekommen ist, so muß er diesen architektonischen Aufbau, somit den wesentlichen Teil der großen Figuren und der ornamentalen Ausschmückung, kurz, eine Reihe von Voraussetzungen, die ihn zu gewissen Rücksichtnahmen verpflichteten, fertig vorgefunden haben. Und noch etwas muß dem Maler in mancher Hinsicht die Hände gebunden haben; das war der Darstellungsstoff, der ganz sicher bereits feststag, ehe die allgemeinen Arbeiten am Schrein einsetzten, denn die Ausmaße hatten sich danach zu richten. Offenbar war das Programm von einem der Ordensbrüder sehr sorgfältig in aller Breite ausgearbeitet. Genauigkeit in diesem Punkte war bei den Antonitern nur natürlich; sie galten als besonders strenge Hüter der liturgischen und rituellen Überlieferung, und da es sich obendrein um dogmatische Bildinhalte voll ausgeklügter Theologengelehrsamkeit handelte, so war der konservative Zwang doppelt angebracht. Grünewalds Gemälde beweisen jedoch durch Symptome unterschiedlicher Art, daß er tun und lassen konnte, was ihm recht schien, sofern nur die vorgeschriebenen dogmatischen Lehrgedanken sinngemäß zum Ausdruck kamen.

Gern wüßte man, wieweit dabei die Persönlichkeit des Generalpräzeptors hervorgetreten ist. Man darf nicht übersehen, was es heißt, wenn ein Greis, wie er es 1510 schon war (vgl. das Bildnis von Grünewalds Hand, der Antonius des Einsiedlerbildes; das Wappen am Sitz unten ist das persönliche des Guido Guersi), den Besitz einer so unerhört fortschrittlichen, nervenzerreißenden Kunst nicht nur begehrenswert findet, sondern im täglichen Umgang mit ihr bleiben kann.

Realist durch und durch mag er schon durch die Erfahrungen seines langen Hospitalpflegerberufs geworden sein. Er sieht so aus, als habe er gelernt, von den Menschen das zu erwarten, was ihre inneren Qualitäten ihnen zu sein erlauben, und nicht, was sie nach menschlicher Konvention eigentlich sein sollten.

Verglichen mit zeitgenössischen und unmittelbar voraufgehenden Typen des deutschen Wandelaltars bedeutet fast alles Formale in Grünewalds Dispositionen vollständiges Neuland. Es muß ihm allein zuzuschreiben sein. Der Schrein hat als solcher die fortschrittlichen Momente noch nicht vorgesehen gehabt, dem Besteller können sie erst recht nicht zugemutet werden. Überhaupt: den Beweis, daß der Maler die formalen Neuerungen allein zu verantworten hat, gibt uns am sichersten der Versuch, die Genesis des Werks zu rekonstruieren. Aus der Eigenart von des Meisters Kunstweise und den in Isenheim bestehenden Voraussetzungen ist diese Rekonstruktion möglich; der Versuch hat im übrigen den praktischen Vorzug, daß sich aus den formalen Zusammenhängen die gesetzmäßigen Grundlagen dieser ganzen Kunstindividualität erkennen lassen.



6. Architektur und Plastik des Isenheimer Altars im heutigen Zustand. (Nach H. A. Schmids Grünewaldwerk.)

Wie gesagt hat Grünewald ein fertiges Altargehäuse vorgefunden, durch dessen Maße die Flügelformate der Dimension nach bestimmt waren. Das heißt nun keineswegs, daß auch die Verteilung des darzustellenden Stoffes, das Format der einzelnen Kompositionen oder die Bildgröße dadurch bedingt gewesen sei. Es geht kaum an, zu meinen, die großen in sich zu optischen Einheiten zusammengeschlossenen Vollbilder, mit denen Grünewald die Flügel in ihrer ganzen Ausdehnung bedeckte, wären schon zur Zeit der Bestellung und Anfertigung des geschnitzten Schreins vorgesehen gewesen. Das wäre nur dann anzunehmen gestattet, wenn wir dem Bildschnitzer besondere malerische Modernitäten zutrauen dürften. Dagegen spricht aber nicht nur der Mangel an entsprechenden Belegen, sondern mehr noch die ausgesprochene Absicht des Schnitzers, einen rechten skulpturalen Altar zu schaffen. Nie wäre nach gotischem Stilgefühl — bei so akzentuierter Hervorhebung der Skulptur — auch den begleitenden Bildern eine ähnliche Größe verliehen worden. Begleitende Bilder mögen aber ursprünglich einzig und allein geplant gewesen sein. Grünewald erst hat die Wirkung völlig in andere Bahnen gelenkt; die Malerei hat durch ihn die Vorherrschaft im Gesamtwerk erhalten, derart, daß nun der Schrein in seiner Bedeutsamkeit fast an zweite Stelle rücken mußte. Vom malerischen Standpunkte Grünewalds war das so natürlich wie das andere vom bildnerischen.

Wo hätte sich zur Zeit der Ausführung des Gehäuses ein Maler in Deutschland finden lassen, der Flügelfelder von solcher Expansion mit monumentalen Vollbildern hätte schmücken mögen! Kaum daß das bei Mitteltafeln kleinerer Wandaltäre einmal riskiert worden ist; und nun gar zwei Flügel zu einem Breitbilde von der Art der Grünewaldschen Kreuzigung zusammennehmen! Nein; es kann gar nicht anders anzunehmen sein als so: die Schreintüren, allenfalls noch zwei feste Eckflügel, sollten mit schmückenden Einzeltafeln in der üblichen Felderteilung solcher Großaltäre besetzt werden. Dadurch wäre den an sich schon großartigen Skulpturen die erforderliche Steigerung durch den Kontrast zuteil geworden und die Bilder selbst hätten den Stoff auf dem knappen Raume der ganz geläufigen einen Wandlung leicht bewältigt. Was dafür ferner noch spricht, ist die gedankliche Disposition des Stoffes in seiner ursprünglichen Gestalt. Wir werden davon zu reden haben, wie eigen Grünewald die Gegenstände aufgefaßt hat. Die heute sichtbaren ereignishaften, lebensvollen Handlungen dürfen uns nicht blenden. So hätte sie sich keiner vorgestellt, ehe Grünewald sie gestaltet hatte. Die ganze dogmatische Lehrhaftigkeit, das Anhäufen von Sinnbildern und die fortgesetzte theologisch bedeutungsvolle Gegenüberstellung von tiefsinnig bezogenen alt- und neutestamentlichen Allegorien —: das alles ist gedacht für ein vielheitliches Bilder-Schachtel-System, mit dessen Hilfe der Hauptinhalt — der menschliche „Heilsspiegel“ — als Stufengebäude vom Sündenfall bis zur Erlösung in seinen Hauptetappen auf einer einzigen Schauseite hätte verzeichnet werden können. So wäre die Anordnung für den Durchschnittsmaler, und nament-

lich für jeden, der sich dem Schnitzer geziemend untergeordnet hätte, durchaus normal gewesen.

In seinem klassischen Realismus brachte Grünewald eine Voraussetzung mit, die sich zu jedem derartigen Projekt in Widerspruch setzen mußte. Der begriffliche Stoff war keiner lebendigen Anschauung fähig; er hätte denn zuvor eine Umsetzung in die Anschauungsform erfahren, die an Stelle der Abstraktionen greifbare Erlebnisrealitäten und an Stelle der gedanklichen Verallgemeinerungen sinnliche stellte. Im Grunde ist ja die objektiv klassische „Sehform" seiner Kunst für die reine Augenanschauung dasselbe wie der logisch objektiv gefaßte „Begriff" für das reine Denken. Es begreift sich daraus, daß die optische Verarbeitung, die Grünewald notwendigerweise vorzunehmen hatte, mit dem am Altar üblichen Bildfeldersystem unverträglich war. Abgesehen von der erforderlichen Lebensgröße, die der überzeugende Realismus brauchte, war Einheit des Blickfeldes und der Bildbühne conditio sine qua non. Gebunden aber wie Grünewald es ja in doppelter Hinsicht war — an die Flügelmaße und an den vollumfänglich zu erschöpfenden Stoff —, blieb nur dieser eine Ausweg: die Bildwände mußten vermehrt werden. Was bei kleinen Einzeltäfelchen quantitativ auf einer Tafel möglich gewesen, bedurfte jetzt des zweieinhalbfachen Umfangs.

Das Neuartige der drei Wandlungen mit Vollbildern findet auf diese Weise eine einfache Erklärung, die zudem in vollem Einklang mit den Eigentümlichkeiten des künstlerischen Stils steht. Wer die Sache aber aus bloß äußerlichen Prunkbedürfnissen erklären wollte, spräche eine Vermutung aus, die zu den ethischen Prämissen der Grünewaldkunst im ärgsten Widerspruch stünde.

Wiederum ganz folgerichtig sind aus der also gewonnenen neuen formalen Basis sukzessive die Gestaltungsprobleme erwachsen, deren doppelte Summe den Inhalt ausmacht: der Entwicklungsgeschichte sowohl Grünewalds und des Isenheimer Werks, als auch des Abschnitts der allgemeinen Geschichte des deutschen Altars, welcher durch die formalen Neuorientierungen des Isenheimer Typus gebildet wird.

Wir haben nur von dem Altar in seiner Beziehung zu Grünewald selbst zu handeln. Man wird es dem Verfasser nicht verargen dürfen, wenn dabei das natürlich Simultane am Werdegang dieser Schöpfung, im Interesse präziserer historisch-ästhetischer Analyse in Kategorien der Gestaltung aufgelöst und in logischer Reihenfolge dargelegt wird. Aus den dogmatischen Begriffswahrheiten hat Grünewald sichtbare Allgemeinwahrheiten geformt. Seinem künstlerischen Wollen gemäß gab es nur den Modus, den er aufs konsequenteste angewendet hat. Die Menschheit sollte das geschichtliche Gesamtleben in seiner augenüberzeugenden organischen Notwendigkeit vor sich sehen; so gegenwärtig und so klar, daß nichts daran zu bezweifeln und zu erklügeln war. Im übrigen sollten wir, die wir heute leben, uns darüber klar sein, daß diese Wahrheit und Wirklichkeit künstlerischer Art ist. Die Überzeugung liegt im Zwang der

Bildformung begründet; unserer Zeit muß man es ja leider immer noch sagen, daß die Illusion, die verblüffende Täuschung keineswegs etwas mit dem Realismus Grünewalds und gar seiner klassischen Reinheit zu tun hat.

Leidige Notwendigkeit zwingt den Interpreten von den gemalten Erscheinungen im Bilde und von dessen Gesamtheit nicht anders zu sprechen, als sei Leben und künstlerische Form ein und dasselbe. Es würde einem nie in den Sinn kommen, den Inhalt einer Dichtung derart seiner formalen Gebundenheit und seines fiktiven Charakters zu entkleiden! Die Bildkunst aber macht dadurch die Gefahr als solche größer, daß sie die Natur ja als etwas Wirkliches vor uns erscheinen läßt und kein anderes Mittel besitzt, unsichtbare seelische Werte, die der Dichter durch bloße Reflektion sinnfällig zeigen mag, sprechen zu lassen, als lediglich die natürliche sichtbare Erscheinungsform. Und doch sollte man an einer Kunst wie Grünewalds ganz einwandfrei erkennen können, daß in gewissen Fällen die Naturformen für den Maler nichts weiter sind als das bloße Material, das seine „absoluten" Ausdrucksformen anschaulich werden läßt; mit andern Worten, daß die reine Bildkunst nicht *mit* den geschilderten Gegenständen spricht, sondern *an* ihnen, und die „Sache", die im Bilde zu sehen ist, genau wie der Einzelton für den Musiker ein Träger der akustischen, so für den Maler nur Trägerin der optischen Rhythmen, Melodien usw. ist.

Das ist für die Erkenntnis Grünewaldscher Kunstprobleme von allerhöchster Bedeutung. Denn wir werden der Form in ganz anderer Weise Rücksicht zu schenken haben, wenn der Gesamtaltar begriffen und wertvoll für unser künstlerisches Empfinden werden soll, als das bisher angeregt und erkannt worden ist.

Was besagt die Gegenüberstellung von dem Riesenkörper des Gekreuzigten und dem durchsichtig geistigen des Auferstandenen, und was die Vergleichung von bald näher gesehener bald romantisch verklärter Naturdarstellung — gegen die unterschiedliche *formale Organisation* der Bildflächen? Ganz nüchtern gesprochen: gegen die gesetzmäßige Ordnung des Farbstoffs, der die Holztafel überzieht!

Denn *der* ist zunächst unser Objekt! Die *Abbilder* der Dinge — und wären sie noch so wohlgefällig und noch so täuschend — die regen uns nicht auf und machen unser Herz nicht lauter schlagen. Wenn Wandlung sich aus Wandlung entwickelt, so kommt der Eindruck eines mächtig wachsenden, schwellenden Erlebnisses einzig aus der Beziehung von Ton zu Ton, von Fleckform zu Fleckenmenge und Fleckengröße der Farben, aus ihrer Lichtfülle, ihrer Verschmelzung, Verflechtung oder was da sonst an Formungsmitteln entfaltet worden ist.

Faßt man die beiden ersten Schauseiten nacheinander nur daraufhin in den Blick, wie die Bildfläche im großen gegliedert und die Farben zusammenhängend angeordnet sind, so möchte man ob der Größe des Gegensatzes nicht seinen Augen trauen!

Die Kreuzigung baut sich auf in lauter jähen Kraftkontrasten: der gleiche dunkle Hintergrund durchspannt die gesamte Breite. Durch Intervalle getrennt gellt das Rot, Weiß,

Braun, Grün plötzlich heraus; in sehr ausgedehnten, ungebrochenen Zonen und voll satter Leuchtkraft. Wo zwei solcher Kraftflecken gegeneinanderprallen, durchdringen sie sich nicht; wo sie zu Ende sind, verdämmert keiner von ihnen. Abgerissen geht es neben dem Licht sogleich im tiefen Dunkel weiter, bis an andrer Stelle ein andrer Lichtton herausschrillt.

Dagegen ist in den Menschwerdungswundern alles, was Farbe heißt, in unablässig plätscherndem, murmelndem Fluß. Hinterwand und Figur davor — — — gibt es gar nicht mehr in formalem Sinne; die ganz kleingeteilten Farbflecke greifen fortgesetzt vom einen Gegenstand in den andern, vom Vorn ins Hinten, vom Fleisch ins Gewölk und Gestein über; alles gleitet und rauscht, in lichten goldwarmen Werten.

Das hat zunächst — wenn wir von der absoluten Wirkung einmal absehen — hinsichtlich der Naturschilderung eine bedeutsame Folge, die ebenso wie das neue Zeitmaß und die beschwingte Beweglichkeit der Flächengliederung nach dem zerrissenen und starren Wesen der Kreuzigung dem psychologischen Wirkungsgrade zugute kommt.

In der Golgathaszene gibt der Meister der allgemeinen Ausdrucksweise der Zeit erheblich mehr nach als in den andern Bildern, und zwar durch seinen ausgesprochen skulpturalzeichnerischen Stil. Die Figuren leuchten nicht nur um der Farbe willen so jäh aus der Nacht, die Helldunkelkontraste sind zugleich die Steigerungsmittel für ihre überaus starke Körperhaftigkeit. Diese vollrunden Figuren erscheinen nicht weniger geschnitten und ausgestochen wie die Antoniusplastik im Schrein. Der Leib Christi ist — allein in dieser Beziehung — würdig, einer Skulptorengesinnung vom Schlage Michelangelos zu imponieren.

Diese Anschauungsweise, die offenbar auf konturscharfe Modellierung, feine glatte Übergänge und den Eindruck von möglichst konsistenter räumlicher Wucht besondere Beachtung lenken will, trägt ihrerseits sehr viel dazu bei, den Gegensatz von Erdenschwere und starrer Last gegenüber der schier körperlosen Welt des Marien- und Wunderlandes der zweiten Bilderreihe zu fördern. Denn so überzeugend die Oberflächen ihrer stofflichen Erscheinung nach vom Maler diesmal auch charakterisiert sind, man wird z. B. die Felsen nicht annähernd so schwer empfinden wie etwa einen der Leiber auf dem Golgathabilde. Nicht des realen Größenunterschieds wegen, sondern weil die Form nun aus kleinen Flecken besteht, die beständig ihre Töne ineinandermengen, so daß Berg und Wiese, Wolken, Kleider, Rosenstock — nur ein einziges lockeres Gewühl von unbeschreiblich anmutiger farbiger Lebhaftigkeit zu sein scheinen.

Nun ist es zweifellos, daß zwischen erster und zweiter Wandlung nicht nur ein Unterschied im Vortrag liegt, so etwa, als habe Grünewald (wie ein anderer Lenbach) gesagt: Ich werde die Kreuzigung wie ein Bildhauer und die andern Sachen wie ein impressionistischer Kolorist malen. Es liegt vielmehr eine entscheidende grundsätzliche Veränderung in dieser Art und Weise die Erscheinungen zu sehen, in der Auswahl dessen, was ihm wesentlich war und vor allem in dem Darstellungsmodus.

Dürer wäre nie auf die Idee verfallen, von zeichnerisch-plastischer Festigkeit abzulassen. Die Manier Grünewalds, der — nach der steinernen Erstarrung des ersten Ereignisses — im Weihnachtswunder alles darauf anlegt, die konsistente Form der Körper zu verflüchtigen, die Umrisse zu entwerten und den Blick auf die Schiebungen und Wandlungsarten der tonigen Lichtfarben und der Formatome in der beständig, wie die Glassplitter im Kaleidoskop, veränderlichen Gesamtbewegung zu lenken — diese Manier hätte einem Dürer alle Handhaben, mit welchen er die klare Daseinsform der Sachen im Raume zu greifen und festzuhalten vermochte, mit einem Schlag aus der Hand genommen. Für Grünewald kam es offenbar gerade darauf an, die gegenständlichen Trennungen aufheben zu können, das Universum, aus Lichtströmen geworden, offenbar werden zu lassen. Er sucht nicht nur die Sachen zu schildern, sondern noch mehr das, was dem gewöhnlichsten Blick verborgen bleibt, den schaffenden Geist, der aus allen organischen wie anorganischen Wesen gleichermaßen atmet, die Weltseele Platos, gesehen mit den Augen eines mystischen Pantheisten germanischen Geblüts.

Das macht die Ausdruckskunst Grünewalds im Gegensatz zur Darstellungskunst Dürerscher Färbung im letzten Grunde aus, daß die eine reine Dichtung, oder auch, wenn man das besser findet: reine Musik, jedenfalls absolute Gestaltung einer als solche expressiven Bildform ist, die andere aber eine vollkommene Festlegung typischer Daseinsformen, denen die Kunst den Spiegel vorgehalten hat. Mehr noch: das macht es allein aus, daß die überraschende künstlerische Entwicklung, die unser Meister während der Arbeit am Isenheimer Altar durchgemacht hat, anstatt die organische Einheit des Gesamtaltars zu zerreißen, sie vielmehr gefestigt, ja man darf sagen, bedingt hat.

Der bloße Anblick lehrt: Wenn an die Stelle der massiven „Stein"gestalten des Kreuzigungsbildes nunmehr duftige Lockerkeit tritt, aus der Zweiheit von dunkler Folie und scharf herausgelichteter Figuralplastik, sowie andrerseits aus dem mehr oder minder abstrakten Repräsentationsraume ein sich fortgesetzt durchschlingendes Ineinander von üppig blühender Allnatur und Lebewesen entstehen konnte, so wird die veränderte optische Einstellung des Malers auf die Naturerscheinung weder die Ursache des Wandels in seinem Darstellungsstil ausmachen, noch dürften die dargestellten Objekte irgendwelchen fundamentalen Wert für den Altar beanspruchen. Der Realismus Grünewalds ist kein Naturalismus im üblichen Sinne. Wie könnte das auch sein, da es ja für fast nichts von allem, was die zweite Wandlung bringt, Modelle in der Natur gibt. Die Realität liegt in der Unbezweifelbarkeit der Bilderscheinung, die aus dem schöpferischen Born einer mit der Konsequenz der großen Wirkerin Natur unmittelbar wetteifernden Phantasie geboren ihre Wahrhaftigkeit sinnfällig selbst beweist. Und zwar in jeder Beziehung! Was geht es die innere Logik der Gesamterscheinung des Auferstehungswunders an, daß die Beinpartie des Auferstandenen physiologisch „verzeichnet" ist? Der Maler hat weder ein Modell noch irgendwelche analoge Naturerscheinung für solch ein Emporrauschen gehabt. Er brauchte auch nichts derartiges; für

ihn kam nur die kreißende Gestalt des farbigen Lichts, sein Rhythmus, seine Funktion in Betracht. Heute lebend, hätte er wohl überhaupt darauf verzichtet, die Gestalt Christi so menschenähnlich zu bezeichnen. Er hat seine Mittel genau gekannt, und sein Stil ist geworden aus den Ansprüchen, die seine Phantasie an deren psychische Offenbarungsmacht stellte. Die Leichtigkeit der flockigen Farbflecke, die kleinteilige Oberflächengliederung und die fließende Beweglichkeit läßt die Naturausblicke wirklich (im positivistischen Sinne) und unwirklich zugleich erscheinen. Der Dämmer des Verkündigungsbildes, das phantastische Präludium der wie ein Regenbogen schillernden Engelsknaben, die rauschende Symphonie, welche das entfesselte Farbenorchester in der Lichtwolke auf den Bergen, der hellen mondüberflossenen Landschaft und der über alle Vorstellungsfähigkeit hinaus lachenden Prachtgruppe im Garten vorn zugleich mit dem sichtbar gewordenen Hymnus der himmlischen Heerscharen zur Geltung bringen — das entwickelt sich durch die Kraft dieses neuen malerischen Rhythmus in einem schwellenden Zuge, um zuletzt in dem zwiefachen Lichtfleckenwandel des aus dem Grabe aufwallenden Erlösten seine höchste Wunderwirkung zu vollbringen.

Wenn es nun auch gewiß und am Isenheimer Altar jederzeit nachzuprüfen ist, daß die freie Schaffenskraft selbstherrlich über eine eigene, von der Außennatur unabhängige Wirklichkeit gebot, so darf das nicht zu der oberflächlichen Folgerung verleiten, der Meister habe zur Natur und ihren Einzelphänomenen in keinem recht innigen Verhältnis gestanden.

Wo die vielen Studienblätter geblieben sind, die das Werden des Isenheimer Wunderwerks unbedingt begleitet haben müssen, wissen wir nicht und sind deshalb bedauerlicherweise außerstande, neben dem Mann der Öffentlichkeit den privaten Maler, den Menschen, der sich für das Auftreten draußen fähig macht, den Lerner beobachten zu können. Wo wäre wohl diese unerhörte Sicherheit, eine von innen heraus organisch-wahrhaftige Natur zu erschaffen, anders herzuleiten, wenn nicht aus einem Studium, das bis in die geheimsten Falten der Naturerscheinungen eingedrungen ist? Und vollends, wo käme der „Impressionismus" her, wenn nicht von einem Ausbildungsprozeß der von Haus aus freilich überragend veranlagten, malerisch höchst reizsamen Augen — an der natürlichen Lichterscheinung, die Grünewald mindestens im gleichen Maße praktisch in seinen Werken verarbeitet hat, wie sein Zeitgenosse Lionardo im Süden theoretisch.

Wir vermögen also diese andere Seite von Grünewalds Kunstentwicklung nur zu behaupten auf Grund von ihren notwendigen Vorbedingungen. Diese sind unbezweifelbar, wenn das Grundgesetz, daß jede Wirkung eine Ursache haben muß, nicht Grünewalds wegen aufgehoben werden soll. Wer sich in die verborgenen Zusammenhänge, die da bestanden haben, mit einfühlender Vernunft versenkt, wird eine unendliche Fülle von Einzelzügen, die Grünewald den Künstler begreifen lassen, beleuchten. Der sittliche Mensch gewinnt mit einem Male an Schärfe. Wir sehen einen, für den das

„Können" keine Kunst und die Studie kein Kunstwerk gewesen sein kann. Wir bemerken ein ganz einzigartig veranlagtes Malertemperament, ein Naturell, das überall hingerissen wurde von den schlichtesten Wundern der Optik, für das es keine „Wissenschaft" von den Gesetzen der Bildkunst oder gar der Form gab, weil sich ihm beständig neue, ungeahnte Beziehungen zwischen dem Licht- und Farbenschauspiel draußen und der Seele, dem Gefühl, dem Menschlichen schlechthin offenbarten. Menschen können in der Natur nur sich selbst finden; sie erkennen nur, was sie suchen, ja, was sie selbst unbewußt in die Sichtbarkeit hineintragen. Welches reiche, unendlich differenzierte Feingefühl für rhythmische Zustände des Farbigen müssen in diesem Poeten der Optik vorhanden gewesen sein, wenn er die Reize des kleinteilig vielstimmigen Lichtfarbenrausches als Ausdruck des festlichen Jubels empfinden konnte; in einer Zeit, die zur Not die Relationen zwischen den Grundfarben zu dekorativen Harmonien zusammenstimmen konnte. Wo war damals noch etwas von dem im frühen Mittelalter so ausgeprägten Empfinden für den psychologischen Stimmungsausdruck der Farbe vorhanden? Grünewald muß den „sinnlich-sittlichen" Wert der Töne mit spontaner Gewalt gleichsam wie Akkorde und Tonarten gespürt haben. Die drei Wandlungen des Altars sind durch den in jeder vorherrschenden koloristischen Grundton wie drei Sonatensätze aufeinander eingestellt. Das warmleuchtende Rot der Menschwerdung steht zwischen dem unbestimmt im kalten Braun und Blaugrün gärenden Moll der ersten und dem klaren kalten Blau-Grün-Braun der dritten Wandlung ganz so wie ein Es-Dur zwischen C-Moll und C-Dur (wobei auf die Tonika hier kein Nachdruck gelegt werden, sondern nur das Prinzip der zwischen Dur und Moll eingeschobenen, dem Moll „parallelen" Dur-Tonart erhellen soll). Man fände kein Ende, wollte man die Belege im einzelnen anführen. In der Verkündigung (Inkarnation) und der Auferstehung (Exkarnation) dominiert der Zweiklang Blau-Gelb. Jedesmal überwiegt e i n e r von beiden Werten so, daß die Verhältniszahl genau umgekehrt erscheint; so ist das irdisch festliche Gelb als Hauptnote der Verkündigung, das feierlich geheimnisvolle Tiefblau aber der mystischen Auferstehung als gleichermaßen überwiegender farbiger Ausdruckswert zugewiesen.

Vom Grauen zur Freude, vom Pathos zur Ekstase, von den Schlaglichtern, welche die Finsternis auf Golgatha durchzucken, über die himmelan zischende Feuergarbe der Auferstehung ins überwirkliche Reich des himmlischen Lichts — so war die Kurve bisher verlaufen. Im Thema der zweiten Wandlung lag, der theologischen Vorschrift nach, der Höhepunkt; Grünewald hat dieser Vision keine Steigerung mehr folgen lassen. Dagegen bringt er nun den wunderbarsten Ausklang, der sich denken läßt: die Welt der Idylle. Die Heilswahrheiten sollten zwischen Vorspiel und Epilog stehen; das Übersinnliche getragen von zwei Stufen des Irdischen. Die Dissonanzen im Pathos der Kreuzigung, die noch keine Lösung gefunden haben, gehen in dem hellen Sonntag der Einsiedlergeschichten restlos auf. Ein still beschauliches Ende glüht aus, was unbefriedigt drängend aus dem Ganzen noch übriggeblieben war. Die „Imitatio

Christi" steht dem beispiellosen Dokument des Christentums als stille Verklärung heiteren Erdenlebens gegenüber.

Man sollte angesichts eines so ausgesprochen ästhetischen Bekenntnisses zur Form des Epos, das die Geschehnisse — mögen sie noch so dramatisch entwickelt sein — nicht in tragischer Unerbittlichkeit ausklingen lassen will, zunächst der Meinung sein, Grünewald habe sich von innen heraus, aus dem schöpferischen Erleben der Handlung zu diesem Finale entschlossen. Für die Erkenntnis der synthetischen Gestaltungskräfte unseres Meisters ist deshalb die Erwägung um so aufschlußreicher, daß es damit tatsächlich eine andere Bewandtnis gehabt haben muß.

Zu einem Teil haben äußerliche Momente bestimmend eingegriffen. Der offene Schrein in seiner vollen Breite stand zwischen den Gemälden; die Einheit stellte sich diesmal nicht von selbst dadurch her, daß eins ins andere überleitete. Zudem war das eine geradezu tödliche Nachbarschaft! Die grobsinnliche Realität der vollkörperlichen Figuren, die vertieft im Wölbungsschatten nischenartiger Kapellen standen, schaltete die Seheinstellung der Beschauer ohnehin vollständig um; Gemälde mußten notwendigerweise teppichhaft flach daneben erscheinen, und es wäre ganz vergebliche Liebesmühe gewesen, in irgendwelcher Beziehung mit räumlichen, plastisch illusionistischen Wirkungen des Schreines rivalisieren zu wollen. Aber das war bei weitem nicht so schlimm als der Umstand, daß jegliche rhythmisch-expressive Wirkungsabsicht des Malers von vornherein der Willkür des Schreines ausgeliefert war. Die Schnitzfiguren waren zum Teil naturalistisch bemalt, zum Teil gar — wie die Architektur und das gesamte Zierwerk — mit hochglänzend poliertem Golde überfangen! Je nachdem nun das künstliche Licht von dem Altartisch oder das natürliche durch die Fenster des Chorhauses einfiel, wechselte der Gesamtanblick. Die zuckenden Schlagglanzlichter und die schwebenden Schimmerreflexe zerschnitten, bald oben, bald unten, bald nach rechts, bald nach links gerichtet, das mystische Tiefendunkel in den Nischen, und diese unberechenbaren rhythmischen Effekte, die fortwährend Akzente und Maßverhältnisse umkehrten, taten ein Letztes, um dem Maler die Herrschaft über seine Gestaltungspläne aus der Hand zu winden.

Vom Standpunkt des Naturalismus und Realismus waren alle jene Relationierungen, wie sie da möglich waren, wo die volle Front vom Gemälde beherrscht wurde, ausgeschlossen. Nur ein ganz und gar positivistisches Naturabbild ohne pathetische Übertreibung in Linie und Farbe und Licht konnte in Frage kommen. Vom dekorativen Standpunkt kam an Forderungen hinzu: möglichste Ebenmäßigkeit der Bildbesetzung — ohne viel Wechsel von Tiefenschatten und Lichthöhen —, ferner starke Betonung des teppichhaften Flächencharakters — was mit der perspektivischen Tiefe nichts zu tun hat — und schließlich eine koloristische Gesamteinstimmung, durch welche die Flügel so harmonisch wie möglich zum hohen Wärmegrad des roten Goldes Ergänzung und Folie werden konnten.

Bedenkt man dies alles und betrachtet man die Lösung, welche Grünewald in diesem Sinne bewerkstelligt hat, so gewinnt die Wahrscheinlichkeit den denkbar höchsten Überzeugungsgrad: Nicht innere, sondern durchaus äußere Gründe haben Stil und Auffassung der Antoniuslegenden in erster Linie bedingt. Nur die erstaunliche synthetische Befähigung des Meisters hat dekorative Vorbedingungen und innerliche Wahrhaftigkeit des optischen Erlebnisses der Handlungen so vollkommen rein ineinander überzuführen gestattet, daß die naive Betrachtung des Ganzen zuallerletzt an die Möglichkeit denken lassen möchte, hier habe die Situation mehr als die schöpferische Spontaneität des Malers zu verantworten.

Die Aufgabe hat Grünewald offenbar zum drittenmal auf das unmittelbare Naturstudium zurückgeführt. Begreiflich diesmal mehr noch als sonst. Galt es doch dem leidenschaftlichen Übertreibungswillen allenthalben Zügel anzulegen und deshalb überall, wo noch etwas von selbstherrlicher Überhebung bestand, durch strengste Selbstzucht und genaue Nachprüfung an der Außenwirklichkeit eine neue feste Unterlage, die Gewißheit der Erfahrung zu verschaffen, ohne welche der sachliche Positivismus, der diesmal Bedingung zu sein hatte, nicht zu seinem Recht gelangt wäre.

Die malerische Befreiung vom Linienzwang und der plastischen Art, die die Zeit noch immer als Stilideal pflegte, lag bereits hinter ihm. Die Disziplinierung durch den Zwang zur Einfachheit und die notwendige Beschränkung auf das schlicht Bildnishafte kam nun neu hinzu. Von der romantischen Überschwänglichkeit der rauschenden Instrumentation hatte die transzendentale Traumwelt der Wundergeschichten allen Vorteil gehabt. Jetzt ging es neben dem blitzenden, zuckenden Lichterglanz des Schreins nicht mehr an, die Welt gleichsam aufzubauen aus Regenbogen und phantastischen Nebelgebilden im Abendrot eines südlichen Tages. Fest, natürlich, einfach und gemessen hatte die Natur sich darzustellen.

Kein Wunder deshalb, daß die eben noch so schrankenlose Phantasie zurücktritt. Nicht freilich, um platter Naturnachahmung zu weichen, vielmehr, um desto reiner zu schaffen auf Grund eines neuen Bewußtseins für Maß und weiser Ökonomie der Mittel. Nie zuvor hat der Meister so meisterlich im Großen Töne und Massen abzustimmen und zu verteilen gewußt. Nie hat er im Rahmen der monumentalen Form so intim, nie mit so wenigen Worten so Vieles und Erschöpfendes zu sagen gewußt. Die Gebote der Form haben ihn erneut auf das Beobachten seines Materials verwiesen, und zwar sowohl seines Vorstellungs- als auch seines Darstellungsmaterials. Daher kommt es, daß — was schon die ältesten Beschreibungen erkannten — nichts aus der deutschen Malerei jener Zeit so ebenbürtig neben der malerischen Disziplin eines Tizian steht wie die Antoniuslegenden.

Unglaublich fast, daß Wollen und Sollen in solcher Feinheit ineinander wirken kann, wie in diesem Kosmos von Form und Inhalt. Die Körperhaftigkeit des Schreins erforderte die strengste Flächenbetonung in den begleitenden Gemälden. Der in diesen

sich entfaltende Raum scheint dieser Forderung zu widersprechen. Allein, wenn die Gasse, die das Einsiedlerbild teilt, erst hinter der, die ganze Bildbreite durchziehenden, streng flächenmäßigen Vorderschicht ansetzt, und diese Vordergruppe der beiden Männer samt den anschließenden Kulissen fest und symmetrisch in den beiden Rahmenleisten verankert wird, so heißt das doch etwas ganz anderes, als wenn der grenzenlose Raum, allenthalben ausholend, diagonal aus der Nähe in die Ferne stößt, wie das im Weihnachtsbilde der Fall ist. Die geschlossene Reliefschicht der eigentlichen Bildgruppen und die Symmetrie wird ferner noch einmal durch das Geäst und Geflecht der Vegetation in die Fläche verfestigt, das wie ein feines Netz spätgotischen Stabwerks vor den Tiefenausblick gelegt, die ganze Bildhöhe überspannt. Drüben, wo die Ordnung in solcher Strenge fehlt, ist dafür die Bühne kurz und ohne Gasse gehalten; die leere Raumzone aber wird (ähnlich wie dort mit dem feinen Liniengeäder) mit dem Farbenmuster der Tierfelle, Gefieder usw. teppichgleich durchwirkt.

Worauf es jedoch mehr als auf alles andere ankam, das war die koloristische Disposition. Sie birgt das Neue und ist zugleich der Schlüssel zum eigentlichen Problem. Der plastische Ausdrucksstil der Kreuzigung hatte zwar eine flächenhafte Komposition gewiß so gut gekannt wie der impressionistische der Menschwerdung auch. Der strenge Reliefschichtengeschmack der Zeit ist auch für Grünewald verpflichtend gewesen. Allein, die dunkle Wand, durch die der grell beleuchteten Skulpturalzone der Kreuzigung übermäßig runde Greifbarkeit zuteil wird, wäre neben wirklich Plastischem verpufft wie leeres Prunkfeuerwerk. Theaterdekoration am Tage. Unter dieser plastischen Illusion wären ja nicht einmal die kleinen Predellenskulpturen mit den disputierenden Jüngern erträglich gewesen, die unter dem Weihnachtsbilde als harmonisches Äquivalent zu dem weiten Raum und durch die vielen Faltenknicke im reaken Licht geradezu als Steigerung des kleinteilig bewegten Farbengeflickers empfunden worden sein müssen. Die Zweiheit von Folie und Figur war nun in der zweiten Wandlung freilich aufgehoben. Die Zerklüftung zwischen dem Rundkörperlichen war jedoch nur einer Aufwühlung der Licht- und Schattenmassen gewichen. Dieses Hervorheben und Zurückdämmen, dieses Aufleuchten und Verdämmern, kurz, dieses ganze Raumgewoge war immer noch so unverträglich wie die Behandlung der ersten Wandlung mit denjenigen Flächenforderungen, die nunmehr bestanden.

Die Stilwandlung, die in der Lösung liegt, darf nicht übersehen werden, wenngleich es bei dieser bloßen Andeutung sein Bewenden haben muß.

Grünewalds Lösung ist unendlich einfach; deshalb aber gerade so einzigartig, daß sie ohne Folgen für ein Jahrhundert blieb. Was im Wege gestanden hatte, war — wie sich von selbst herausstellt — die expressionistische Übersteigerung des sachlich Einfachen. Nichts hervorheben, alles gleichberechtigt klar und ausgebreitet und deutlich sprechen lassen, dabei Mensch und Milieu in malerische Simultanerscheinung zusammenfassen —: das verlangte ja auch die rein gegenständliche Auffassung: natürliche Ruhe ohne Pointierung.

Die Beleuchtung wurde entscheidend. Grünewald bringt das Medium des klaren diffusen Tageslichts: denn dieses allein barg die Möglichkeiten, auf die es ankam.
Der indifferente neutrale Ton, den die Malerei damals allgemein gepflegt hat, ist nicht mit Grünewalds neuem Licht zu verwechseln. Für die Geschichte des farbigen Naturbildes bedeutet die Lichtbehandlung Grünewalds etwa dasselbe wie für den Bilddruck die Umdeutung des Papiergrundes in Lichtqualitäten durch Dürer (z. B. Marienleben und späte Blätter der großen Passion).
In den voraufgehenden Wandlungen treffen wir allerdings das Licht im Bilde an, auf solche Weise angeschaut und zur sinnlichen Wirkung gebracht, wie es in deutscher Farbenkunst bis dahin ohne Beispiel stand. Aber es war mehr noch ein artistisches Bereicherungsmittel im Verhältnis zu der Beleuchtung der Antoniusbilder; ähnlich dem dekorativen Helldunkel Lionardos im Vergleich zu dem positiv-koloristischen Tizians. Es läßt sich auch da eine Entwicklungslinie beobachten, die analog der oben an dem Prinzip der flächigen Auffassung verfolgten gerichtet und gleichfalls engstens mit dem Heranreifen eines schlichten malerischen Stils zusammenhängt. Wer ihr im einzelnen nachgeht, wird wiederum die Übereinstimmung zwischen der optischen Leistungsfähigkeit des malerischen Lichts auf jeder neuen Stufe und den Aufgaben, denen es jedesmal am „Ausdrucks"sinne zu genügen hatte, bemerken bzw. einen weiteren Beleg für die Tatsache in Händen halten, daß alles stilistische Neue in Grünewalds Kunst zugleich aus dem kühnen Wollen und dem nicht minder kühnen, klaren, intuitiven Erfassen des zur Verwirklichung erforderlichen Mittels gekommen ist.
Nirgends ist die Veranlassung zu der neuen Formung so sehr in dekorativen Notwendigkeiten gelegen wie gerade hier, wo durch das Licht der blaue Grundton (der dem Gold als Folienharmonie so wundervoll entspricht) und die flächige Gesamterscheinung zu gleicher Zeit entstehen sollten; nirgends ist aber deshalb auch die Bildwirkung so fern von allem Dekorativen, so innerlich sachlich-notwendig gewesen wie hier, wo das Licht nicht nur selbst die Objektivität, das Wahrhaftige am Gesamtkomplex der Bildwirklichkeiten begründet, sondern wo es selbst zum erstenmal als objektive Wirklichkeit zuvor begründet wird.
Die Nacht auf Golgatha charakterisiert in gewisser Weise einen Naturzustand. Das ist nur begreiflich angesichts der malerischen Singularität solcher rembrandthaft aus tiefgrünschwarzer Finsternis hervorbrechender Lichtgestalten. Nun ist bei jedem im Fleisch steckenden Dorn der Schlagschatten angegeben und damit die Lichtquelle rechts von Christus ungefähr über seiner Hand ein wenig zurück im Raume genau bezeichnet. Daraus läßt sich das natürliche Phänomen in keiner Weise als Sonnenfinsternis verstehen. Mondlicht wiederum (woran der Maler offenbar dachte) würde naturalistisch betrachtet mit den Farbenintensitäten, namentlich dem Rot, in Widerspruch stehen. Darüber erübrigt sich auch jeder Disput. Der phantastisch-grauenvolle Anblick in der spukhaften Nacht war ihm alles. Des natürlichen Falles des Lichts bedurfte er allein

schon, wenn die Beleuchtung der runden Körper eine einheitlich konzise Modellierung erzielen helfen sollte. Erst in der Hintergrundsepisode des Weihnachtsbildes ist das malerische Interesse am wirklich koloristischen Phänomen einer Mondbestrahlung da und — wie stets — verblüffend genau und fein erkannt worden. Trotzdem: es bleibt so gut wie das Wolkenschauspiel und die Glorienvision über den blauen Bergen bei der Episode, die im romantischen Ganzen drinsteht, ohne daß irgendwelche Absichten laut werden, die auf Zusammenfassung einer einheitlichen natürlichen Tageszeitbeleuchtung abzielten. Die symphonische Durchführung einzelner Akkordverbindungen, die Hervorhebung der einen zuungunsten der übrigen, die fluktuierende Allbewegung innerhalb der einen herrschenden warmen Tonart — damit sind die letzten Intentionen des Lichts genannt, die ja hier schon darum keinen naturalistischen Ideen gehorsam sein konnten, weil das Motiv des Regenbogens als Grundgedanke neben den expressiven Stimmungswerten der gelben bzw. blauen (und natürlich auch der andern, wenngleich hier nicht zu nennenden) Werte selbstherrlich das Wort führt.

Ganz anders auf der letzten Stufe. Als habe der Positivismus des Naturbildes ohne Zutat oder Abstrich auch diese Konsequenz verlangt, soll die Beleuchtung selbst reine unverdorbene Wirklichkeit sein, fähig, ihre Notwendigkeit jeden Augenblick aus der Situation nachzuweisen. Die Frage des Freilichtbildes, das zentrale Problem der Landschaftsmalerei des neunzehnten Jahrhunderts, ist in diesen um 1510 entstandenen Gemälden angeschnitten und, soweit es die allgemeinen technischen Prämissen irgend zuließen, auf weite Strecken in einem Ansturm gelöst worden!

Es ist der Moment gekommen, wo die Grünewaldische Vorstellungskraft nichts mehr zu scheuen braucht; was ihrem schöpferischen Drange an Aufgaben in den Weg kommen konnte, traf auf die vollste Klarheit einer meisterlichen Anschauung von jeden Dinges organischer und anorganischer Art und Struktur.

Der letzte Schritt, der zur Entdeckung der Wirklichkeit der Tageszeiten führt — begreiflich, daß niemand von den Deutschen mehr zu diesen Höhen zu folgen vermochte —, hängt freilich mit vielem andern zusammen.

Die Morgenfrühe auf der einen Seite (kühlste blau-braun-grüne Farben von größter Sättigung herrschen vor; Schatten im Tal; jenseits des Ausgangs sind die Tannen am Berghang als wolkige Streifen vom tiefsten Enzian unten bis zum lichtesten Türkis oben mit gelben Komplementärtönen auf weißem Grunde von entscheidender Bedeutung), die Mittagsschwüle auf der andern (hier entscheidet das starke Türkis und Krapprot des Heiligen, das statt des neutraleren Purpurviolett und Grau desselben Mannes drüben, die klare Kälte bricht; nun sind auch die gelben Lichter auf den Felsen hinten warm; ganz abgesehen von dem schwirrenden Chroma der höllischen Rotte) —, beide Male liegt die ganze Seele des Augenblicks und die echteste Stimmung der Natur selbst in dieser Ausdeutung der Stunde, ihres atmosphärischen Drucks und ihrer Temperatur.

So unendlich neu das für deutsche Kunst ist —, der dekorative Ursprung der Idee macht

die Antizipation der fernen kunsthistorischen Zukunft begreiflicher, als das irgendeine Interpretation auf Grund der Naturauffassung und Ausdeutung vermöchte. Man darf auch für ein Genie, wie Grünewald es ist, in den Dingen, die erfahrungsgemäß an gewisse Schranken des Zeitmöglichen gebunden waren, nicht das Widersinnige erwarten. Auch Rembrandt hat letzten Endes den Schritt nicht getan, den das neunzehnte Jahrhundert in seinem letzten Viertel zu tun berufen war.

Es ist wie ein Zeichen der Gesinnungs- und der Stilstufe, die Grünewald in diesem Stadium erreicht hat, daß in den Bildern das individuelle Bildnis zum erstenmal vollgültig und mit einer Intimität, der jeder Gedanke an Heroisierung fernliegt, allenthalben auftritt. Ich denke dabei keineswegs an den Guersi allein; die Hirschkuh — das unbefangenste und positivistischste Tierbild der gesamten alten Kunst (denn es ist kein Studienblatt wie Dürers „Hase" etwa), die Bestandteile der Tierkompositа drüben, und nicht zuletzt die Landschaften selbst — alles was da auftritt, ist mit jener sonoren Klarheit und Einfachheit geschildert, die nur den großen Porträtisten vom Schlage des späten Tizian eigen ist.

Das ist denn auch die Zeit, wo er den beiden feststehenden Flügeln mit den Einzelgestalten die endgültige Gestalt gegeben und im Sebastian — gleichsam als Unterschrift unter das fertige Werk — sein Selbstbildnis gemalt hat. Aus den „Statuen", die er da schon grau in grau — mit übereifriger Sorgfalt auf jede Hebung und Senkung der Oberflächen eingehend — geschaffen hatte, war kein stilreines Ganze mehr zu machen. Dem malerischen Großblick, dem eben erst in dem Guersibildnis des Einsiedlerbesuchs ein Höchstes an schlichter Einfalt vollausgebreiteter farbiger Flächen geglückt war, konnte nicht behaglich werden, wo so viel Kleinerlei doch letzten Endes nur mit koloristischem Scheingewand zu überdecken war. Die Glut des Antoniusmantels bleibt in die Grenzen dekorativer Schönheitlichkeit gebannt und läßt den Betrachter, der das tizianische Kraftvermögen des reifen Malers aus den Bildern der letzten Wandlung kennt, freilich ahnen, wessen diese koloristische Phantasie fähig war, selbst da, wo sie gegen die unglücklichsten Bedingungen einer plastischen Untermalung anzukämpfen hatte. Erst in dem unerhört impressionistischen Fleckenmosaik der Teufelsgestalt oben, deren graue Epidermis, durch das verschieden dicke Scheibenwerk gebrochen, in eine Unsumme von Nuancen aufgelöst ist, offenbart sich der „Maler", der jetzt über jedes optische Problem souverän zu gebieten weiß. Ebenso ist die Landschaft im Fensterausblick des Sebastianbildes ein Beweis der reinen Reife des Malers der Antoniuslandschaften.

Auch die Grablegung, das Staffelbild, das als notwendiger Sockel der Kreuzigung bestimmt war, die geschnitzten Büsten unter dem Weihnachtsbilde zu „bedecken", (wie die älteste Angabe bestimmt aussagt), hat Grünewald nun erst gemalt. Kaum nur, weil ihm eine gemalte Predelle jetzt erst nötig erschienen sein mochte. Vielmehr müssen wir in diesem Hinausschieben der Aufgabenlösung etwas erblicken, was zu Grünewalds ganzer Art und Weise recht organisch paßt. Als sei er der Determiniertheit seines

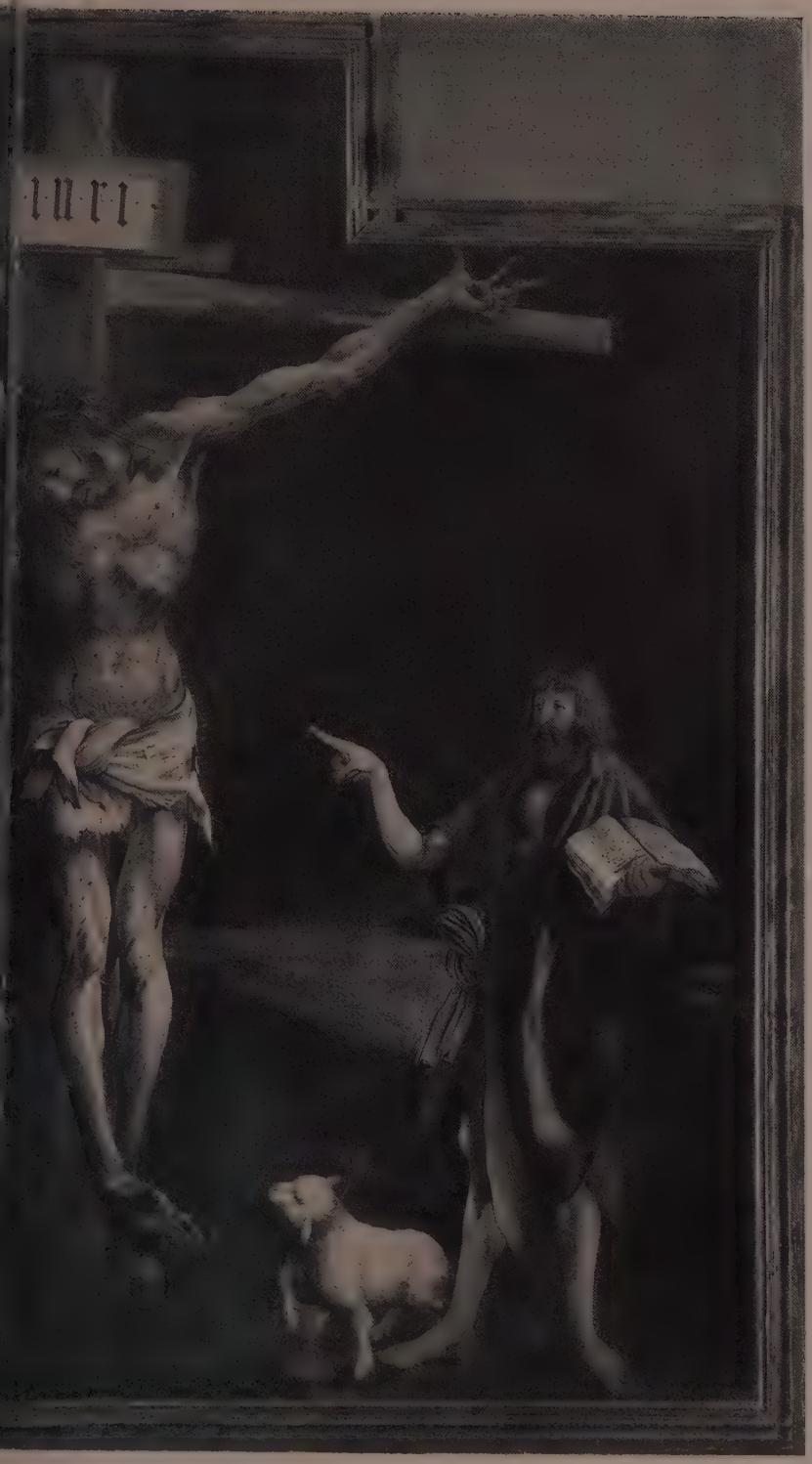
Vollbringens wie ein echter Fatalist bewußt gewesen, scheint es uns, wenn wir sehen, wie er erst in dem letzten Entwicklungsstadium seiner Kunst, erst als er den stillen, einfältig offenen Feiertag des Einsiedlerbildes gefunden, den wehmütigen, bei aller Seelenwundheit doch harmonisch gebundenen Ausklang zu dem schrillen Schrei der Szene darüber hinzufügt. So hinzufügt, daß durch Flächenverhältnisse, Linie und Farbe gleichermaßen das Schmalbild restlos in das große Breitbild aufgehen darf. Die synthetische Natur dieses Menschen steht da vor uns wie eines der wundersam-unbegreiflichen Naturereignisse, deren elementare Gewalt uns überwältigt, deren Wirkung uns wie Zufall, blinde Willkür und Widersinn erscheint und deren organisch strenge Gesetzmäßigkeit uns doch wiederum aus allen Zeichen der Erscheinung unbezweifelbar bleiben muß. Die Werke sind von Monat zu Monat in steter Folge gewachsen, einheitlich und einmütig mit ihrem Werkmeister, der sich dem inneren Gotte bedingungslos überlassen zu dürfen gewiß war. Das Bild der eigenen Seele, daß er in der Kreuzigung malte, war nicht auch dem Stimmungskomplex gemäß, den die Grablegung brauchte. Als habe er genau gewußt, es werde auch die Zeit einmal kommen, da er erhaben über Leidenschaft und Zwiespalt im reinen schlichten Ergebnis des Einfachen und Unverstellten schaffen würde, hat er das Thema unbehandelt gelassen. Mit dem eigenen Reifepunkt war er ihm gewachsen. Und wie er es nun unter das Werk des vor Jahr und Tag noch zerrissenen andern Grünewald stellte, da konnte kein Stilwandel und keine seelische Veränderung die Gewalt, die innigste Einstimmigkeit zwischen den beiden Schöpfungen mehr beeinträchtigen. So wenig wie das synthetische Band, das Wandlung mit Wandlung verknüpft, durch den Gegensatz der Wirklichkeiten gelockert wird. Im Gegenteil: enger schließt sich alles aneinander durch die Kontraste, die da ineinander wirken.

Mag man so oder so bei der Analyse verfahren, der Erfolg, der sich dabei verzeichnen läßt, betrifft immer nur die engere Fühlungnahme mit dem Ganzen, „erklärt" niemals das Einzelne. Denn der weise und besonnene Gestalter, der in diesem Klassiker unbestritten zu erblicken ist, gehorcht doch letzten Endes nur den Stimmen, die aus der unbewußten inspirierten Gesamtintuition kommen. Sein Bildnis ist darin dem Altar gleich. Widerspruch und Unvereinbares, wo man hinblickt, in allen Einzelheiten. Nase und Mund, welcher Kontrast von klobiger Breite und mädchenhafter Sensitivität! Augen und Kinnladen: Schwärmerweichheit und tierhafte Brutalität. Jedes Individualelement dieser Physiognomie eine Welt für sich, störrisch und eigen, ohne sich um höheres Gesetz zu kümmern. Wie die Teile des Altars auch! Und doch ist das Ganze wundersam zusammengefaßt. Einig durch die überzeugende Wirklichkeit des Persönlichen. Wie das Werk durch die heiße Inbrunst des Wahrheitssuchers einig ist in allem!

II. Kreuzigungsdarstellungen.

Der kraftstrotzende Realismus der Generation vom Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts war durchaus nicht etwa graduell unterschieden von dem, der die neue

7. Kreuzigung vom Isenheimer Altar (



ginalrahmen). Colmar, Museum Unterlinden.

8. Dürer: Kreuzigung. Holzschnitt aus der Großen Passion.

Zeit um den Beginn des sechzehnten zu ausdrucksvollem Gestalten trieb. Jene war sogar offensichtlich urwüchsiger, verfuhr weniger planvoll und reflexiv als diese. Dennoch wird man während des XV. Jahrhunderts vergeblich nach der unvergeßlichen und schlagenden Gesamtcharakteristik, nach dem Stimmungsmoment suchen, das jetzt überall die Historienbilder, etwa die Passion des Herrn, auszeichnet. Die Ursache dafür ist eine allgemeine neue Urteilskraft. Der Wille zur absoluten Klarheit der Bilderscheinung verlangt auch vom historischen Realismus ein gesteigertes Maß von sinnlich überzeugendem, psychologisch klarem Gehalt. Weil man eingesehen hat, daß Intensität des Eindrucks nur durch Vereinfachung und Reduzierung des Personals, der szenischen Umgebung, der Gebärden und der Beleuchtung auf ganz wenige schlicht-starke Hauptsachen zu erreichen ist, so hat man systematisch gesichtet zwischen dem, was entbehrlich ist an der Überlieferung und was unentbehrlich. Wer jetzt die Kreuzigung darstellt, der reinigt die Bühne zunächst von dem Jahrmarktstrubel, den man früher in drastischem Gegensatz zur Bedeutung des Vorgangs absichtlich so entwürdigend wie möglich auf den Hügeln unter den drei Kreuzen entfaltet hatte. Nicht als ob man sich gerade gescheut hätte, diese Volksbelustigung mit der Feierlichkeit der Handlung zusammentreffen zu lassen, ist das zu verstehen. Wohl aber geschah das, weil es nun dem Maler überhaupt mehr auf das „Wie" als auf das „Was" der Schilderung ankam. Die ganze künstlerische Kraft wirft sich auf die schlagendste Durchformung des aufs äußerste beschränkten Personenmaterials. Auch bei

dieser sorgsamen Auswahl, die nicht nur die inhaltwichtigen Hauptpersonen und deren Gebärden betrifft, kommt es der deutschen Malerei weniger auf den Umstand an, daß etwas durch Beseitigung des Entbehrlichen klarer zum Auge spreche, als vielmehr, was am vorhandenen Material ausdrucksvoll gemacht werden soll. Schon die Modelle werden nicht mehr wahllos von der Gasse geholt, sondern nach geistiger Bedeutsamkeit — nicht, wie im gleichzeitigen Italien, nach ihrer ebenmäßigen Schönheit — bewertet. Gerade bei Grünewald ist es bemerkenswert, daß für ihn geistige Größe nur in körperlicher Stärke versinnlicht werden kann, und sie nicht etwa, wie im Mittelalter, nach entkörperlichter Form verlangt; wie ja auch seine mystische Ideenvergeistigung, im Gegensatz zu medioävaler Auffassung, das Überwirkliche nur in sinnenkräftigster Wirklichkeit kennt. Was Dürers Blatt der großen Passion (Abb. 8) mit den Mitteln des saftigen Schwarzweiß und der schwellenden Kraft des Holzschnittstrichs an einheitlich gesammeltem Eindruck weit über alles Vorangegangene hinaus erreicht, das verdankt es in erster Linie dem Ordnungsprinzip, mit dem das geometrisch reine Dreieck — die Ecken von den drei Engeln ausgefüllt — gleichsam zwischen die beiden Sockelgruppen der Leidtragenden und der Exekutive eingekeilt ist. Wie diese zwei Gruppen dann selbst nach Form und generellem Stimmungsgehalt zueinander kontrastieren, so sind auch innerhalb dieser beiden

9. Lukas Cranach: Kreuzigung. München, Pinakothek.

Einheiten die Charaktere gegenseitig aufs differenzierteste abgewogen. Der seelische Widerhall des furchtbaren Erlebnisses, so ähnlich er der Grundstimmung nach in diesen teilnahmsvollen Menschen nachzittert, er ist doch, den unterschiedlichen Temperamentsgraden entsprechend, gradweise abgestuft. Dennoch bleibt dem Ganzen der Charakter des Spätgotischen. Die ornamentale Linie trägt die Stimmung. Ein Rauschen geht über die weiße Fläche hin und ergreift uns wie eine Musik, ohne daß wir zum Erlebnis eines unmittelbar gegenwärtigen Dramas durchdringen. Eine weite Landschaft umfaßt die Menschen unter dem Kreuz. Gewiß eine Landschaft von ausgeprägtem Stimmungsgehalt. Eigentlich ist sie heiter. Es ereignet sich aber nichts, was uns zwänge, diese Heiterkeit als sinnliches, durch Kontrast wirkendes Steigerungsmittel mit dem tragischen Vorgang zu verbinden. Es ist etwas, was sehr bald von dem Willen der Zeit als störend angemerkt worden wäre. Man strebte über das ornamental Abstrakte hinaus zur erschütternden Gegenwartsschilderung. Erst auf konkretem Boden sollte dann das Erhabene, gelöst von aller Abstraktheit, zu Worte kommen.

So hat der junge Cranach in seinem Frühwerk der Kreuzigung (Abb. 19) das Problem angepackt. Die Abschlichtung im optischen Sinne ist diesmal nicht nur durch Verminderung des dramatischen Personals, sondern vor allem durch die Ausnutzung der Bildbühne in der Tiefenachse gewaltig gesteigert. Man übersieht sofort alles mit einem Blick und erfaßt das hervorragend Ausdrucksmäßige in vollendeter Klarheit. Der verkrampfte Kontur und das Lendentuch Christi, das, wie eine Flagge auf Halbmast, in langsam schweren Rhythmen schlägt, dies alles hat durch die allgemeine Profileinstellung und die ruhige Folie dahinter unendlich gewonnen. Cranach erzwingt den starken durchgehaltenen Grundton eines erschütternden Geschehens durch die überwältigende Kraft seiner klaren, bühnenmäßigen Raumdarstellung, in der jedes Ding und jede Person den ihr zukommenden festen Platz hat. Auf Grund dieser überzeugenden Gegenwart des Golgatha können die Stimmungs- oder Ausdrucksmomente nun nie mehr als Abstrakta empfunden werden, und, was nicht zu übersehen ist, die Dinge im Raum, ob nah ob fern, vereinigen sich so innig, daß man das eine nicht ohne das andere sehen kann. So wird die lastend schwere, schwarze Wolkenbank rechts oben zur dunklen Folie, vor der das Fleisch des Gekreuzigten aufleuchtet. Sie bedroht den Frieden der idyllischen Flußlandschaft mit Unheil, und die liebliche Ferne ist ihrerseits wiederum nicht von dem wilden Liniengeknäul und dem jähspringenden Hell und Dunkel des leidenschaftlichen Hauptvorgangs zu trennen. Das dichterisch Überwirkliche und Phantastische fließt aus dem unmittelbarsten Naturerlebnis. Das lineare und farbige Ornament gewinnt neue ausdrucksmäßige Bedeutung deshalb. Das sind die Momente, die für den Wandel der Zeit bezeichnend sind und an die man denken muß, wenn man zu Grünewalds Auffassung kommt.

Zugleich erhob man damit Protest gegen jene nur symbolische Auffassung des Ereignisses, wie sie, vor allem seit den Tagen der Mystik, mit besonderem Eifer im Fensterbilde

10. Kopf des Gekreuzigten vom Isenheimer Altar.

gepflegt worden war. Das Leiden des Erlösers, die Tragödie des leidenden Menschensohnes, nicht die dogmatische Idee von Blut, Kelch und Lamm — versinnlicht etwa am Crucifixus, der in einer Kirchenhalle der ehernen Schlange, dem Sakrament der Hostie oder den unschuldigen Kindlein gegenüber gezeigt wurde — wollte man geben.
So auch Grünewald: Da der Täufer und das mystische Lamm mit dem Kelch am Geschehen wesentlich beteiligt sind, ist vom Auftraggeber offenbar das dogmatische Symbol und nicht das geschichtliche Ereignis auf Golgatha, wie es die Evangelien berichten, beabsichtigt gewesen. Es ist wichtig für die Erkenntnis von Grünewalds Kunst, das sogleich zu bedenken.
Denn trotz Täufer und Lamm —, nie zuvor war die Kreuzigung so als historisch dramatische Aktion auf die Auswirkung eines einzigen „fruchtbarsten" Momentes hin konzentriert worden. Es ist der Augenblick der Vollendung: „Da schrie Jesus laut" — der letzte Krampf durchzuckt den Leib bis in die Fingerspitzen, — „und verschied". Das Haupt ist wie ein schwerer Klotz willenlos auf die Brust gefallen; die Augen sind gebrochen, der Mund noch geöffnet. Das Ereignis ist ungeheuer in seinen Folgen. Erstarrte Erwartung birst mit einem Male unter plötzlichem elementarem Ausbruch leidenschaftlichen Gewißwerdens. „Jetzt ist er tot"! — und alle handeln gleichzeitig. Maria — ein vom Blitz zerschmetterter Baum — wird von Johannes gestützt. (Nicht wie in der alten Ikonographie blickt dieser auf Christus; menschlichste Wahrhaftigkeit läßt ihm in diesem Augenblick die einzige Sorge ums Leben der „Mutter".) Magdalenens ganz weltlich egoistische Klage rast fesselos dahin. Der Täufer aber waltet seines Amtes. Alle Muskeln gestrafft, eingestemmt beide Füße in den Boden, beginnt er zu predigen. Und der weisende Finger wächst.
Für diesen nach Wahrheit ringenden Gestalter mußte das liturgische Sinnbild zur Historie werden. Die sinnlich sichtbare Wahrhaftigkeit des Ereignisses soll den Beschauer ans Unbezweifelbare glauben machen, ihn auf die Kniee zwingen, weil er das Geschehen als Augenzeuge miterlebt. Das ist Grünewalds Realismus im Dienst der Kirche, ist seine moderne Gesinnung, die mittelalterliche Autoritätsdogmen, denen die überzeugende Kraft mangelt, durch Augenbeweis ersetzt.
Wenn wirklich Christus so ans Kreuz geschlagen wurde, wenn man ihn, so wie Grünewald es darstellt, mit breit klafternden Armen an ein zu kurzes Holz schlug —, die Füße zuerst, dann die Arme, so daß die dünnen Querarme (sie *sind* dünn, denn der Nagel tritt hinten weit heraus) mit herabgezogen und die Füße am Nagel hinaufgerissen werden — dann *mußte* dieses Aufkrampfen der Finger, dieses Aus-den-Gelenken-treten der Arme, dieses Sichherauswölben der Brust als natürliche Folge in Erscheinung treten. So arbeitet seine künstlerische Vorstellung aus dem „Gewöhnlichen" die zuletzt so überwältigende „Außer-Gewöhnlichkeit" der Gesamterscheinung heraus. Darin wurzelt zum großen Teil die Überzeugungskraft alles Überwirklich-Wunderbaren im ganzen Altarwerk, daß aus dem Gewöhnlichen das Außergewöhnliche

sich ergibt: Der übergroße Finger des Täufers gehört zu einem Menschen der in allem Übrigen ausgesprochener Erdensohn ist.
Die machtvolle Einheit des Gesamtwurfs ist gefügt aus lauter integrierenden Kontrasten.
Da ist zunächst das fast geometrisch streng geschlossene Dreieck der Gruppe zur Linken. Der Ausdruck jeder Einzelgestalt wird erst vollständig durch den Gegensatz zur nächsten. Bei Maria ist alles Selbstbeherrschung, Gefaßtsein. In rechten Winkeln sich begegnend umzwingen die geradlinigen Ränder des Mantels Arme, Brust und Kopf, die Säume des Kopftuchs das Gesicht. Geradlinig starr straffen sich auch die langen Mantelfalten zum Boden. Grausig kaltes Weiß wirkt so erschütternd, weil daneben das heiße Rot des ganz in liebevollster Hilfe aufgehenden Johannes brennt. Darunter aber bei Magdalena: im vollständigen Gegensatz alles ungebändigt, zügellos, entlassen. Wild daherwogendes, kleingliedriges Linienwerk in Rock, Schleiertuch und Haar. Viel Überschneidung auch in dem Zusammentreffen von Gesicht und Kopfhüllen. Entsprechend unruhige Lichtführung; schäumendes Helldunkel. Will man den ganzen Gegensatz des Ausdrucks, so vergleiche man die Hände Mariens und Magdalenens. Dort eisernes Sichballen, hier wildes Auseinander aller Finger.

11. Der Leib des Gekreuzigten vom Isenheimer Altar.

Johannes der Täufer ganz fest und stetig. Wuchtige Breitenakzente. Horizontalen schon am Sockel, wobei das Lamm mitwirkt, und in der Beziehung der Arme; ja bis in den Haar- und Bartschnitt, macht sich das Streben nach breiter, erdhafter Wucht geltend; man beachte, wie die Gegengruppe drüben hochstrebig alle Horizontalen meidet. Der auf die Spitze gestellte Winkel herrscht dort; in dem entscheidenden Motiv des geknickten Marienarms wie in der Begrenzung der Stirne durch die Haare bei dem Jünger. Die Köpfe sind schräg gestellt, klingen spitz aus.

Zur in sich geschlossenen Einheit werden diese Baublöcke nicht nur mit linearen Mitteln — durch ein sehr wirksames Diagonalenkreuz —, sondern auch vor allem durch die Farbendisposition. Zwar sind die Farben allesamt unverschmolzen, in großen reinen Zonen — man möchte sagen, einsam wie diese Menschen in ihrem Schmerz — nebeneinander gestellt. Aber sie treten zueinander rhythmisch in Beziehung durch die bindende Kraft des tiefgrünen Grundes.

In riesigem Kreisbogen schwingt das Weiß um die Note des matter schimmernden Lendentuchs Christi: der Marienmantel, die Schrifttafel oben, das Buch des Täufers, das Lamm und nun auch das Kopftuch der Mutter in der darunter befindlichen Beweinung.

Wie sehr diese aufs äußerste ökonomische, Klarheit gestaltende Kraft erst dem anschaulichen Erlebnis zum Ausdruck der feinsten und poetischsten Ideen hilft, offenbart sich an der Art und Weise, wie Grünewald die farbigen Kräfte gegen die Wucht der plastisch-gegenständlichen Erscheinung ausspielt. Das Kreuz mit dem übergroßen Leichnam beherrscht die ganze Tafel so, daß die optische Gleichwertigkeit anderer Bildteile dadurch beeinträchtigt werden müßte — ohne die Gegenkraft der Farbe. Mit der leuchtenden Pracht lichtgesättigter farbiger Gewänder schafft er aber auf der Folie des den ganzen Raum durchtönenden nächtigen Grundes eine Art von kräftigem Rahmen, der durch seinen weltlich-wirklichen Glanz das in gedämpften mattgrünlichen Schimmer gehüllte Zentrum von Leichnam und Kreuz aus der erdgebundenen Menschlichkeitsnähe in eine mehr nur ahnbare Jenseitssphäre rückt. Dieser mit all seinen klinisch getreu geschilderten Wunden, mit den schattenwerfenden rundstämmigen Dornen und mit all seiner skulpturalen Einzeldurchbildung so gar körperhafte Leib wird beim Betrachten des Gesamtbildes gleichsam unkörperlich kraft der koloristischen Relationen. Das ist aber das Wesen der Grünewaldischen Mystik: Der allerwahrhaftigste Leib, er muß durch die Gewalt der Kunst das Allerunfaßbarste im Bilde sein.

Nirgends besser als hier kann man das Märchen vom „Naturalisten" Grünewald widerlegen. Seiner ungeheuer realistischen Anschauungsweise gemäß geht er freilich bei allem, was er gestalten will, vom unmittelbarsten Naturstudium aus. Aber letzten Endes kommt es ihm doch auf das an, was hinter dem Schein der Dinge steckt; verborgen dem Alltagsmenschen, erreichbar dem schauenden Gestalter. Sein Gestalten ist ein Erzeugen von anschaulichen Wirklichkeiten, die jenseits des Einzelfälligen lebendig

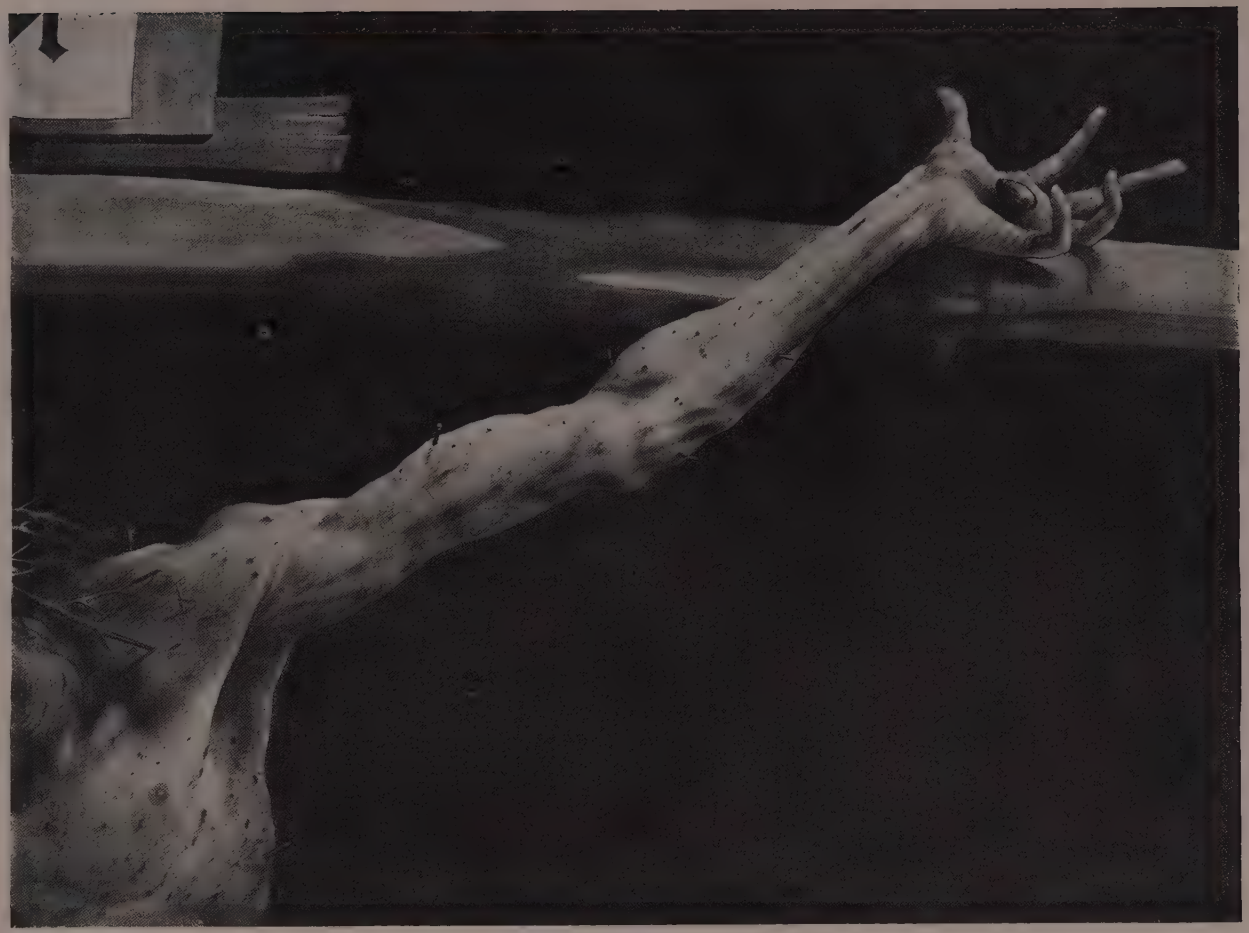
sind, ist ein freies Erschaffen des organisch Überzeugenden. Nichts wirkt darum bei solch organischer Integrität „natürlicher" als das Wachsen des „digitus domini", oder der rhythmische Wechsel im Größenmaßstab der Personen; im Sinne des beigeschriebenen Täuferworts: „Dieser muß wachsen, ich muß schwinden" (Illum oportet crescere, me autem minui) (4a).

12. Füße des Gekreuzigten vom Isenheimer Altar.

Skizzen zu dem Werke sind uns keine erhalten. Aber, daß Grünewald bis zur letzten Minute um die Gestaltung gerungen hat, geht aus der Arbeit selbst hervor, deren vielfache Spuren man heute noch auf der Tafel verfolgen kann. Er korrigierte, kratzte weg, übermalte. Maria stand zuerst aufrecht da, das Haupt, mit den gläsern starren Augen, an die Schulter Johannis gelehnt. Der Gedanke des Umsinkens, und dadurch der diagonalen Richtung für alle drei Personen auf dieser Seite, kam erst in letzter Stunde; aber auch da waren die Augen der Frau noch offen. Ihre Sterne schimmern jetzt noch durch die, zuletzt darüber gemalten, geschlossenen Lider (Abb. 2).

Mindestens einmal zuvor schon hatte er die Kreuzigung gemalt. Diesmal, wie in allen Fällen außer in Isenheim, nicht die liturgische, sondern die biblisch historische. In viel kleineren Dimensionen allerdings und in Hochformat. Das Bildchen befindet sich heute als malerisches Glanzstück in der Baseler öffentlichen Kunstsammlung (Abb. 20). Es ist ein rechtes Prunkstück des Holbeinschülers gewesen. Voller Erinnerungen an den Meister, mit dessen Kreuzigung (an dem Dreiflügelaltar der

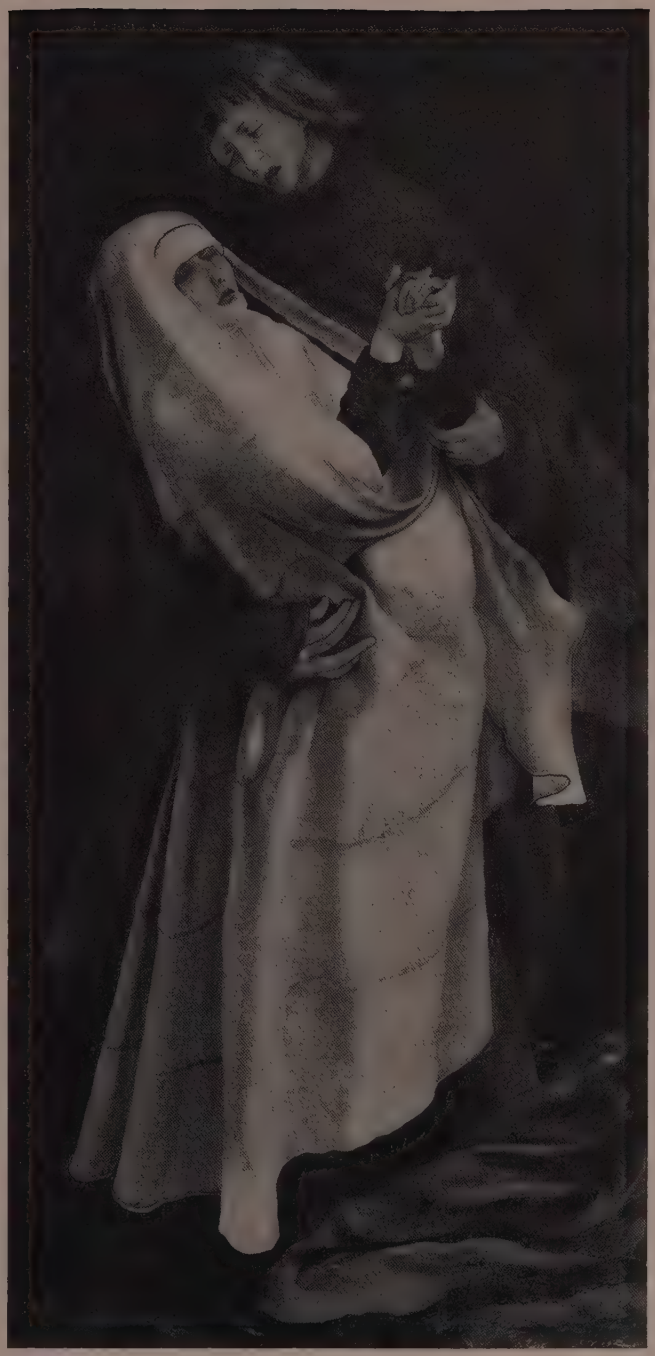
Augsburger Galerie) es auch die farbige Disposition fast wörtlich gemein hat. Wohlverstanden, nur die Disposition! Denn gerade das Hinausgehen über die Wirkungssphäre des Lehrers macht das Gemälde so bemerkenswert. Nicht nur, daß er hier schon — das Bild gehört zu Grünewalds frühen Werken — an Raumklarheit und Intensität, z. B. durch seine Ausnutzung der kalten und warmen Töne, über den alten Holbein fortschreitet, — die bewußte Konzentration und Vereinheitlichung des Bildganzen dadurch, daß er nicht, wie der Lehrer, einmal gebrachte Farbdreiklänge durch Wiederholung abschwächt, sondern die Singularität des Effekts durch ein nur gedämpftes Echo an anderer Stelle verstärkt — das macht den Kontrast des selbständig gewordenen jungen Meisters dem Alten gegenüber so fühlbar. Zwar ist noch überall die Fülle des Erzählungsstoffes unüberwunden; außer dem Gedränge der Hauptpersonen sind in der Ferne Zaungäste sichtbar, wird linker Hand in kleinen Figuren das Gebet am Ölberg und rechts das Abziehen der Kriegsknechte, wird ferner in aller Ausführlichkeit ein Bild oberrheinischer Gebirgs- und Seenlandschaft geschildert. Trotzdem! Die Hand ist schon gewaltig, welche den Mantel der Nacht über all das Viele deckt und den Hauptdingen Ausdruck und einmalige Wirkung zu verschaffen vermag. Die ganze neue Erlebensfähigkeit der Zeit zittert schon darin, ebenso wie der ganze Grünewald in der einzigartigen Auffassung nicht nur der Einzelheiten wie bei der „Verspottung", sondern des Ganzen bereits erkennbar wird. Geheimnisvoll blitzt der jämmerlich verwüstete Leichnam mit der für Grünewald hinfort so charakteristischen Klagegebärde der Hände aus schwarzblauer Nacht hervor. Grünewalds Sonderrecht ist es schon hier, alles ausschließlich auf das spezifisch Malerische hin zu bewerten. Der Farbenton allein genügt, durch Leuchten oder Stumpfbleiben, Wärme oder Kälte alles Räumliche im ganzen wie im einzelnen hervorzurufen. Er braucht die starke Verkürzung nicht. Verzichtet auf diesen zeichnerischen Effekt genau so, wie der späte Rembrandt es tut. Wie es jungen Genies zuweilen begegnet, daß sie Darstellungsmöglichkeiten, die erst von späteren Zeiten konsequent ausgenutzt werden, ahnungsvoll vorausnehmen, um sie dann in Jahren kritischer Selbstbesinnung wieder aufzugeben, so offenbar auch Grünewald. Kühn hat er hier alles in malerische (ans Glasbild gemahnende) Flächigkeit aufgelöst, was er später im Isenheimer Crucifixus durch ausführlichere skulpturale Durchbildung ersetzt. Die grandiose Plastik der späteren Bildung erscheint in der Tat neben diesem impressionistisch flach gesehenen Körper wie ein Rückschlag in den allgemein skulpturalen Stil der Zeit. Man muß den Unterschied aber aus seinen Wurzeln begreifen. Der das Baseler Bild schuf, ist der Natur noch nicht so nahe auf den Leib gerückt, besitzt noch nicht so viel Erkenntnis von ihr wie jener, der den Isenheimer Heiland malte. Die Stimmung, die dem Ganzen durch seine unruhige Rhythmik eingeträukt ist — ungleiche Akzentverteilung, jäh aufzuckende Lichter —, hat das Einzelne auch noch nicht in dem später üblichen Grade von absoluter „Notwendigkeit" durchdrungen. Freilich fehlt uns heute mit den übrigen, ursprünglich zum



13. Arm des Gekreuzigten vom Isenheimer Altar.

Klappaltar gehörigen Tafeln, der Überblick der kompositionellen Gesamtanordnung, aus der sich z. B. der asymetrische Aufbau mit dem ganz an den rechten Rand gerückten Longinus zum Teil erklären möchte. Der reife Grünewald kann jedenfalls rhythmisch viel gehaltener sein und dennoch aufgeregter wirken; für den jungen ist es bezeichnend, daß jede Figur auch dekorativ noch ein Ganzes für sich bildet, welches man, ohne sie deshalb als Fragment empfinden zu müssen, beliebig isolieren könnte.
Auch ohne die Gesamtdisposition des kleinen Altars genau zu kennen, darf man von der Kreuzigung sagen: Die Teile verlangen nicht so gebieterisch nach ihrer unentbehrlichen Antwort, wie die des Isenheimer Bildes. Dort würde etwa die linke Gruppe, herausgelöst, immer Fragment bleiben. Denn die Verankerung der in einen diagonalen Zug gebrachten Gruppe mit den übrigen Teilen des Bildes ist derartig konsequent durchgeführt, daß die Personen in ihrer Stellung und Haltung nicht nur abhängig von der äußeren, linearen und farbigen Struktur der Komposition, sondern auch innerlich von dem momentanen, scheinbar gleich wieder veränderlichen Geschehen bedingt sind. Das fehlt hier, trotz der Verknüpfung des mächtigen, von rechts her das Kreuz überschneidenden Keils — Longinus, Johannes, Magdalena, — durch die andere, halbaufgerichtete Frau mit der stehenden: Auch die gleichgerichtete, begleitende Hügelsilhouette, oder die antwortende Diagonale der hellen Falte in dem prachtvollen Johannesmantel sind noch nicht von der im Isenheimer Bilde auftretenden Bestimmtheit. Es ist bemerkenswert, daß hinfort jede Figur bei Grünewald nur im Zusammenhang mit dem Ganzen Sinn hat, dessen integrierender Teil sie ist, und daß diese Konzentration der Bildgestaltung mit der Zeit immer intensiver wird.
Als spätestes Kreuzigungsbild muß ein Gemälde gelten, das, als Vorderseite eines Altaraufsatzes für Tauberbischofsheim, Anfang der zwanziger Jahre gemalt worden und von dort, nach der Entdeckung durch Hans Thoma, (7) unter mancherlei Leiden und Irrsalen an die Stätte gelangt ist, wo es sich heute befindet, in die Karlsruher Gemäldesammlung. Der Zustand ist nicht eben erfreulich und wird nie geeignet sein, dem, der etwa hier Grünewald zuerst kennen lernt, den Meister wirklich zu offenbaren oder auch nur recht nahe zu bringen. Zwar ist an den Relationen von Ton zu Ton kaum etwas verändert, und die Beschädigungen einzelner Stellen sind nicht viel schlimmer als bei manchem Rembrandtbilde auch, an dessen Schönheit wir uns darum doch vollkommen erfreuen können. Das Mißgeschick ist vielmehr dies, daß die Farbe an und für sich, da sie jetzt weniger gegenständlich-imitativen, als vielmehr absoluten Eigencharakter, als Ausdruck eines bestimmten psychischen Zustandes oder einer Stimmung, besitzt, in ihrer sinnlichen Qualität nicht die geringste Veränderung erduldet. Eine — allerdings unumgängliche — Reinigung aber hat gerade diese Forderung nicht berücksichtigt. Die Wärme ging verloren, und der unleidlich kalte Ton, durch den sämtliche Valeurs „verstimmt" wurden, hat den Organismus des Werks gerade dessen beraubt, was sein Wesentlichstes war: des Spirituellen (Abb. 21, 23–27).

Der Grünewald der zwanziger Jahre verlangt immer dringender nach mehr als bloß gegenständlicher Wahrheit. Gewiß erfaßt er das sichtbar Wirkliche, das ihn wie uns erschüttert, mit größerer Wucht als je zuvor. Allein sein Seherblick haftet nicht mehr an diesem Wirklichen, eilt darüber hinaus. Etwas wie die Selbstgewißheit der inneren Erfahrung, als einzige dem Menschen faßbare Wahrheit, scheint ihn das beobachtende Auge nach innen, in das Seelenhafte des eignen Ich, gerissen zu haben. Als sei ein zweiter Augustinus in ihm erwacht, so spricht hier jede Form und jeder Farbwert von einem Gestalten nach des Kirchenvaters Lehre: „Gehe nicht nach draußen, sondern in dich selbst kehre ein. Dort allein wohnt Wahrheit. Gott und die Seele begehre ich zu erkennen.“ Den seelischen Ausdruck allein sucht er, unbekümmert um die Kriterien der Naturalisten: „möglich“, „unmöglich“! Das Blau des Grundes läßt auf die Intention, ein Nachtbild zu geben, schließen. Aber die gellende Farbe mit ihren kranken Dissonanzen —



14. Maria und Johannes unter dem Kreuz vom Isenheimer Altar.

lauter unter sich verwandte Töne, so daß die Verbindungen an Inzucht und der Effekt an Dekadenz erinnert: gelb und gelbgrün, rot und rosa — das alles in hellem Licht, bezeugt, daß höchstens von der Nacht im Menschen, nicht von der Nacht in der Natur die Rede ist. Rücksichtslos muß alles einzig diesem Stilwollen dienen. Der Raum ist auf die letzte mögliche Beschränkung gebracht; das Kreuz steht nur soweit vom Rande ab als nötig ist, damit das mit der Brust vornüber fallende Haupt Christi und seine Füße nicht aus der ideellen vordersten Bildebene heraustreten. Der linke Fuß Johannis wird vom untern Rande überschnitten.

Der plastische Formausdruck ist einerseits allem früheren gegenüber ebenso gewaltig gesteigert, wie er andrerseits auf das Unentbehrlichste an Detail zusammengestrichen erscheint. Nicht mit gehäuftem Vielerlei, sondern mit Wenigem wird der Eindruck größten Reichtums erreicht. Die Kontraste sind mächtiger, der zusammenfassende Rhythmus ist weitschrittiger geworden. Der physische Schmerz wird dem nacherlebenden Beschauer ganz unmittelbar durch den furchtbaren Knick über der Hüfte ins Gefühl gezwungen. Die früher vergleichsweise ruhig verlaufende Umrißlinie hat dem Zickzack weichen müssen. Und so sind alle Motive, die im besonderen Sinne dem Ausdruck dienen, intensiver ausgenutzt. Kein Aufatmen in freierer Luft, kein Sichaufrichten in wohligerem Raume ist gestattet; die Form soll sich an den Bildrändern wund und stumpf stoßen. Deshalb steht das Kreuz nicht mehr freiragend im Bilde. Schrille, harte Überschneidungen sorgen dafür, daß die eingeengte, sich aufbäumende, brodelnde Masse den Zwang des Rahmens zu sprengen droht. Die Gesinnung erinnert an den späten Michelangelo. Die knappe Formel harmoniert mit der Knappheit des Personals. Symmetrisch korrespondierende Gruppen mit differenziertem Ausgleich waren durch diese nackte Dreiheit kolossalen Formats auf engem Raum ohnehin ausgeschlossen. Aber die neue Größe manifestiert sich erst in der Konsequenz, daß auch innerhalb jedes Einzelcharakters keine Differenzierung mehr geduldet wird. Das Gefäß ist jedesmal bis zum Rande voll mit dem seelischen Extrakt momentaner höchster Gefühlsintensität.

Wie das Helle aus dem Finstern, so ragt von rechts her Johannes herauf. Der Johannes des Baseler Bildes, das zwei Jahrzehnte älter als das Karlsruher ist, bietet, schon wegen der Ähnlichkeit der Situation, vor allem wegen der Verwandtschaft des Faltenwurfs eine gute Vergleichsmöglichkeit (Abb. 22, 23). Dort handelt es sich nicht um ein Heraneilen, sondern um ein Nahesein am Kreuz, ein Stehen und Hinaufbeten mit zurückgebogenem Haupt und ebensolchen gefalteten Händen. Weshalb denn auch sein pompöser Mantel, wenn er die rhythmische Kurve des linken erhobenen Armes und die der Zurückneigung des Kopfes genau wiederholt, folgerichtig erst unter jenem zur Schulter hinauf und dann über diese nach hinten hinan steigen muß, ehe er wieder hinabgleitet. Das Körpermotiv ist in Karlsruhe zwar auch aus dem „Hinauf", zugleich aber und vorzüglich aus dem „Vorwärts", drangvoll mit enormem Impetus entwickelt. Hände und Arme falten sich jetzt auch nicht nach oben, — so daß man auch nicht, wie

15. Magdalena unter dem Kreuz vom Isenheimer Altar.

in Basel, die Handrücken in „Aufsicht" erblickt — sondern streben in starker, durchgreifender Wagerechter von rechts nach links aus dem Oberkörper, so, wie das Haupt sich aus den Schultern und das Kinn sich aus dem Halse reckt. Und in stetem Gegensatz zu dem anders gedachten Baseler Johannes herrscht dieses Motiv des „Vorwärts" bis in die scheinbar belanglosesten Details. Der Haarschnitt an Stirn und Nacken ist horizontal statt steil, der Kinnbart wird zu Hilfe genommen; die Augenbögen, Nasenflügel und der Mund. Ja, in den vorwärtsflatternden Zipfeln des Halskragens spürt man die gleiche Tendenz. Daher nun auch die andere Anordnung des Mantels und die leidenschaftlichere Durchfurchung seiner erregten Stoffmassen. Statt, wie in Basel, über die Schulter zu steigen, hält er die gleiche horizontale Lage der Arme inne, wächst von rechts her zu einem Teil bis zu dem linken Arm hinauf, um sogleich über diesen weg in spitzem Zipfel nach vorn, weit über den sich von vorn hinaufschwingenden Teil des Mantels einen Vorsprung zu gewinnen. Dieser Aufwärts- und Vorwärtsdrang scheint sich dem Gekreuzigten selbst mitzuteilen. Die Diagonalen haben von rechts nach links steigenden Charakter. Die drei schmalen Lagen des Schamtuchs auf dieser Seite, der Kopf von hier aus gesehen mitsamt dem Arm, der links über ihm folgt: — alles scheint unter der magischen Gewalt dieser ungeheuren Aktivität sich aufrichten zu wollen. Nur auf der Linken zeigt sich alles in schwerstem Fall. Hier herrscht einzig die dumpfe passive Schwere. Die breit hängenden Flächen des Lendentuchs, die fürchterliche Last des sinkenden Haupts und die unter dem Dornengefälle wie eine schwere Gardine herabrauschenden Haare, nicht zum letzten aber die Dunkelheit, die hier waltet. — Woraus erklärt sich das alles? Es ist die gegensätzliche Einheit, die niedergewuchtete Seele der Mutter, die hier drüben aus jeder Form spricht. Wie jenseits alles leidenschaftlich hinangezwungen wird, so rollen hier die dumpfen Wogen des allumspannenden, in den Boden hinabreißenden Gefälts. So ist alles Sichtbare von gleichstarkem Affekt durchseelt. Ein Ruhepunkt in der Erregung, wie etwa der Täufer in Colmar, fehlt. Der Aufschrei ist zu einem dissonanzenreichen Fortissimo ohne alle Milderung geworden. Auch im Äußerlichen fehlt sie. Johannes: ungepflegt, stoppelbärtig, mit rotgeweinten Augen, in zerrissenem Gewand. Wie weit ab liegt die Schongauerzeit mit dem zierlich frisierten, im Ballettschritt tänzelnden Jüngling mit träumerisch-elegischem Blick! Aber selbst Dürers späteste Johannesfiguren (vgl. die Albertinazeichnung v. 1523) verleugnen, so groß sie auch erfunden sind, nie die gepflegte weltmännische Haltung, die zu der Euphonie ihres Umrisses paßt.

Für die Erkenntnis der Entwicklung des Grünewaldschen Formgefühls gibt es keine aufschlußreichere Typenreihe als die seiner Kreuzigungsdarstellungen. Da sie uns nicht lückenlos erhalten sind, wird es freilich zuweilen schwer, über ein problematisches Stück, wie die große Entwurfzeichnung zu einem Crucifixus (Karlsruhe, Abb. 113, Kopie in Basel) zu urteilen, die zwar in der Handschrift ganz Grünewaldisch ist — (trotz des schlechten Zustandes: die Zeichnung ist dem Umriß nach ausgeschnitten und auf Folie geklebt) sich aber in die Entwicklung schwer einordnen läßt; was bei Grünewald besonders bedenklich machen muß (5).

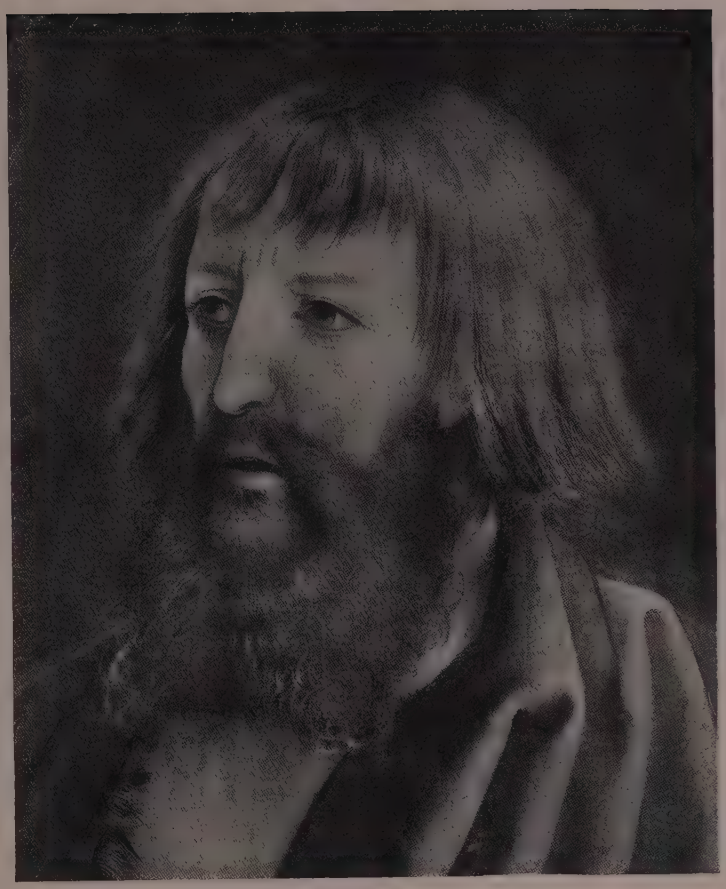
16. Der Täufer vom Isenheimer Altar.

17. Das mystische Lamm und der Fuß des Täufers vom Isenheimer Altar.

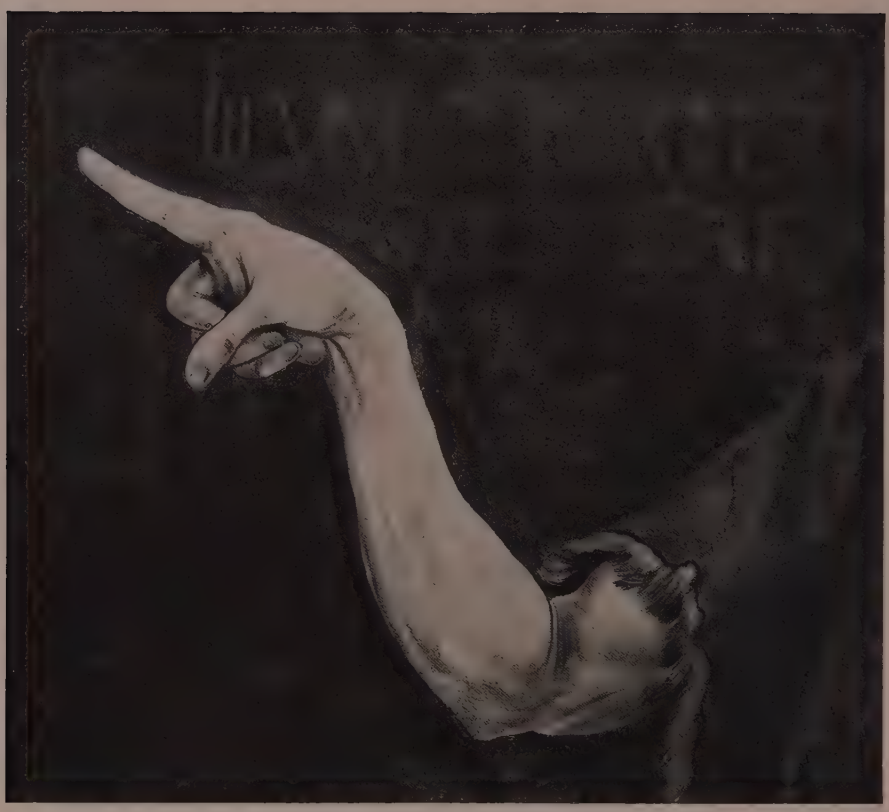
In der Tat ist die vom Baseler bis zum Karlsruher Bild sich in prachtvoller Stetigkeit vollziehende Entwicklung so eindeutig, daß man keine Abweichung von der geraden Straße vermuten sollte.

Die Darstellung des Gekreuzigten erscheint auf dem Baseler Bilde noch wie die nur mehr oder minder ausdrucksmäßig gesteigerte Weiterführung einer gegebenen ikonographischen Tradition. Den Maler interessiert das malerische Problem des aus der Nacht herausglühenden Leibes, der da am Kreuz hängt, weit mehr als die Frage, wie dieses Hängen sich vollziehe, wie die Körperteile dem Gesetz der Schwere gehorchen, kurz wie es um die naturalistische Begründung der körperlichen Erscheinung — z. B. der aufwärtskrampfenden Hände — stehe. Gewaltiges künstlerisches Ergriffensein von der zwingenden Notwendigkeit körper-physiologischer Zusammenhänge ist erst im Isenheimer Crucifixus da. Mit dieser neuen Einstellung aber kommt das unvergleichlich vertiefte, bis in alle Einzelheiten des funktionellen, dynamischen, volumenhaft-räumlichen der Naturerscheinung dringende Interesse. Es entsteht darum aus innerstem Erlebnis einer bestimmten festgehaltenen Situation ein völlig eigener, ja einzigartiger Typus, der aus überlieferten ikonographischen Formeln nicht mehr zu verstehen ist.

In Isenheim ist die besondere Art der Annagelung eines sehr muskulösen Körpers gewissermaßen in ihren mechanisch-physiologischen Folgen geschildert. Darin — in dem Gedanken, wie in der Ausnutzung desselben — liegt dem Baseler Bilde gegenüber das grundsätzlich Neue. Jetzt erst kommt die Biegung in die Querhölzer und das Auseinandergezerrte in den Körper. In Basel dient die Höhe des Kreuzstamms im Wesentlichen nur der optischen Erhebung Christi, jetzt kommt es darauf an, das Hinaufgeschnelltwerden einer schwer herabwuchtenden Leiche deutlich zum Ausdruck zu bringen. Das Kreuz erhält deshalb nicht nur elastische, sondern auch sehr breit ausladende Arme und wird niedrig gehalten; die Füße reißt es am haftenden Nagel bis zu dessen Kuppe hinauf. Aus dem bleibenden Interesse an der wahrhaftigen Naturschilderung erklärt sich nun zwar die im Karlsruher Bilde bemerkbare Steigerung aller skulpturalen und statischen Momente, aber die mechanische Interpretation der Erscheinung des Gekreuzigten, die konsequente Schilderung der Folgen einer brutalen Anheftungsweise, ist aufgegeben. Durch die eigene machtvolle Last seiner Gestalt biegt dieser die Kreuzarme nach unten. Er wird nicht hinauf geschnellt. Die Last stützt sich mit den Füßen auf den nunmehr breit und deutlich als würfelförmiger Sockel zum Auge sprechenden Fußpflock. In Basel fehlt er, in Isenheim, wo kein Aufruhen gemeint war, gilt er nur soweit, als er den Nagel hält und ist dort in abgerundeter Gestalt halb in den Schatten gerückt.



18. Kopf des Täufers vom Isenheimer Altar.



19. Weisende Hand des Täufers vom Isenheimer Altar.

Verinnerlichung spricht aus der gewandelten Auffassung. Die persönliche löwenhafte Physis des Helden, der jetzt eine Welt im Falle mit sich reißend zusammenstürzt, erklärt die Erscheinung, nicht mehr die brutale Gewalttat der Henkersknechte, die im Isenheimer Bilde den Menschen wie eine zum Trocknen bestimmte Haut auseinander gezerrt hat. Der Kopf, in Basel ohne rechtes Gewicht, in Isenheim schon schwer herabfallend, wird hier mit der Brust zusammen in jäher Verkürzung gezeigt. Für bloße Steigerung des Gewichtseindruckes hätte vielleicht die ins riesige gewachsene Dornenkrone genügt, die Verkürzung bringt zur größeren Wucht noch beschleunigtes Tempo; sie wirkt heftig. Umsomehr als die massig geballten und seit Basel beständig schwerer werdenden Formen des Lendentuchs in ihrem Fall ein langsames Pathos haben. Diese auf zunehmende Schwere und Massigkeit gerichtete Entwicklung vollzieht sich Hand in Hand mit fortschreitender Raumbeseelung. Der Knickung in der Hüfte (Karlsruhe) als Weiterführung der in Isenheim auftretenden Drehung des Körpers um seine Längsachse entspricht es, wenn jetzt die Füße kreuzweis übereinandertreten, derart, daß der linke senkrecht, der rechte

in spitzem Winkel vom Kreuzstamm losgeht. In Isenheim streben beide parallel (in Gegenrichtung zum Haupt) nach rechts. In Basel liegen sie noch gleichmäßig nach beiden Seiten nebeneinander in der Fläche. Die ganze Entwicklung des Grünewaldischen Formgefühls vom Baseler Bilde bis zum Karlsruher müßte aus dem Vergleich eines solchen Detailausschnittes zu entnehmen sein.

Die verschollene Kreuzigung (ursprünglich im Besitz des Bayernherzogs Wilhelms des Frommen) ist uns nur durch etliche Kopien aus späterer Zeit bekannt (6). Mit Entstellungen der originalen Ansicht, die sich teils aus der Subjektivität der Kopisten, teils aus dem allgemein gewandelten Zeitgeschmack ergeben, ist zu rechnen. Dem Motiv und seiner plastisch-räumlichen Durchbildung nach muß das Urbild mehr in die Nähe des Karlsruher als des Isenheimer Bildes gehören. Sandrart könnte die kunsthistorische Frage gar nicht treffender beantworten, als er es tut, indem er den entscheidenden künstlerischen Eindruck dahin zusammenfaßt, daß Christus „so ganz abhenkend auf den Füßen ruht". Das ist die Karlsruher Auffassung. Und wenn der von dort her zu erwartende Eindruck wuchtigen Volumens ausbleibt, so ist zu bedenken, daß alle Kopien dem Geschmack ihres Autors entsprechend die Körperproportionen ins Hochstrebig-schlanke gewandelt und z. B. — außer im Falle der von Pauerschen Kopie — den Fußpflock hoch hinaufgeschoben haben. Auch das hebt den Eindruck des Niederwuchtens auf, daß der Hauptzipfel des Lendentuchs nicht, wie sonst bei Grünewald, mit dem Kopf auf gleicher Seite, sondern gleichsam kontrapostisch auf der andern herabhängt.

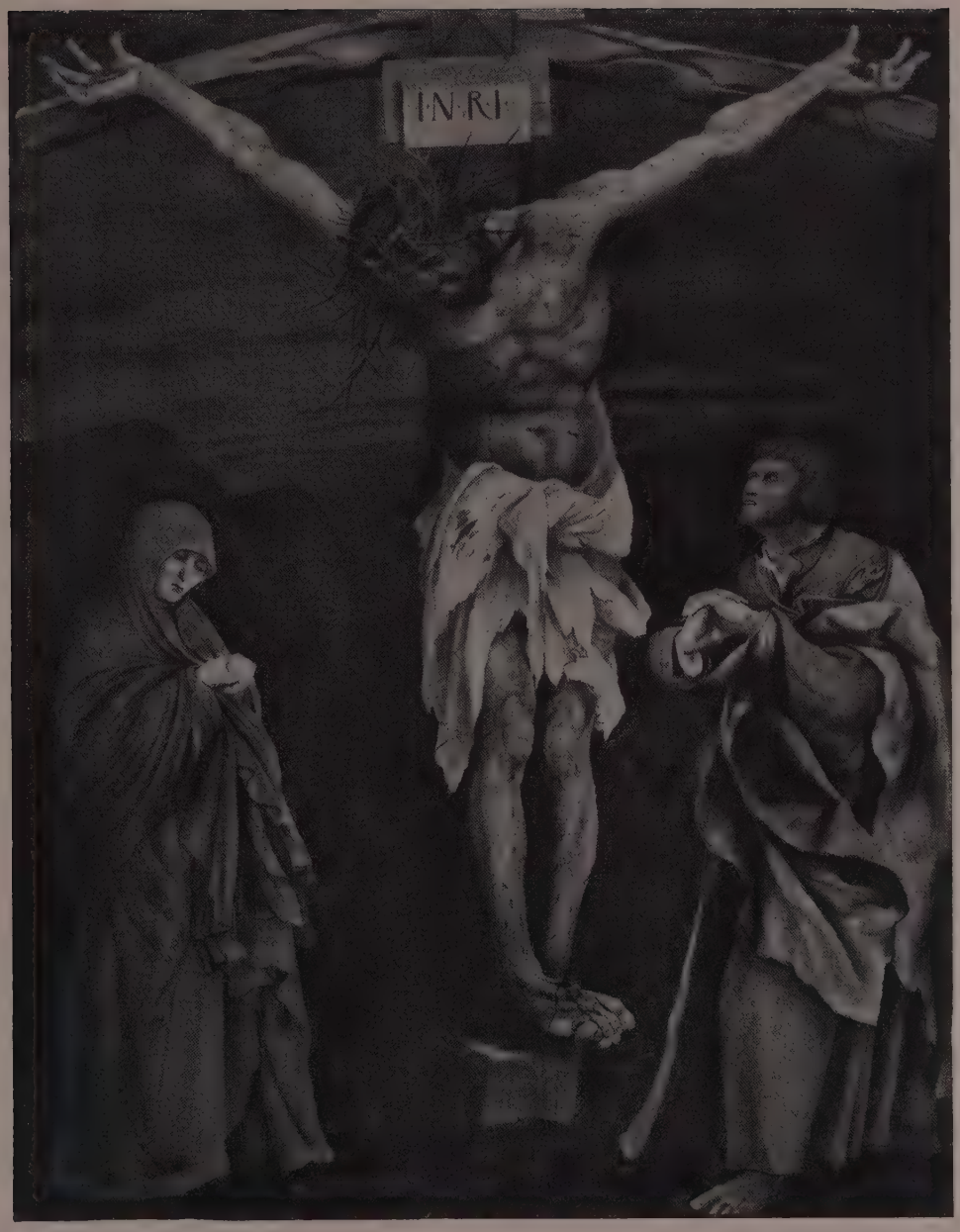
Der von allen bislang betrachteten Kreuzigungsdarstellungen vollständig abweichende Typus verbietet es eigentlich, die kürzlich für die Fürstl. Galerie in Donaueschingen erworbene (1648 datierte) Kopie eines rechten Altarflügels, deren Formsprache auf Grünewald deutet, in die besprochene Reihe aufzunehmen (Abb. 118). Das Kreuz steht über Eck und ist vom Rücken gesehen, so daß uns das — sonst für Grünewald stets so wesentliche — Antlitz des Herrn entzogen bleibt. Alle Aufmerksamkeit soll offenbar auf die am Boden kauernde, schreiende Frau konzentriert werden. Wie ein bloßes Attribut erhebt sich neben ihr die in bewegtem Profil durchgebildete Leiche am Stamm. Die Leiter spielt optisch eine große Rolle. Diese ganze, etwas äußerliche Erledigung des für Grünewald in der Golgathatragödie wichtigsten Faktors, läßt vermuten, daß sie hier nicht um ihrer selbstwillen geschildert werden sollte. Vielleicht war Magdalena die Hauptheilige, der der Altar geweiht war. Daraus würde sich die seltene ikonographische Gestaltung dieses Flügels erklären (6a).

III. Weitere Passionsbilder neben dem Isenheimer Altar.

Die Verspottung Christi und die Kreuztragung.

In keinen Stoff hat Grünewalds Phantasie sich inbrünstiger eingelebt, als in den der Passion des Herren. Schon das allererste der erhalten gebliebenen Werke, die Verspottung Christi (München, Abb. 30) ist ein solches Passionsbild, in dem der

20. Kreuzigung. Flügelbild eines Klappaltars. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.



21. Kreuzigung. Altarblatt. Karlsruhe, Gemäldegalerie.

Maler dem schon häufig dargestellten Vorwurf ganz neue Seiten abzugewinnen trachtet.

Im Wesentlichsten hält er sich an das Schriftwort. Ort der Handlung ist der nächtliche Hof im Hause des Kaiphas. Das koloristische Problem der Erscheinung von Menschen, die durch den Widerschein eines flackernden Feuers (Lukas 22, V. 55) plötzlich und scharf aus tiefem Dunkel herausgehoben werden, dürfte die Gesamtanschauung bestimmt haben.

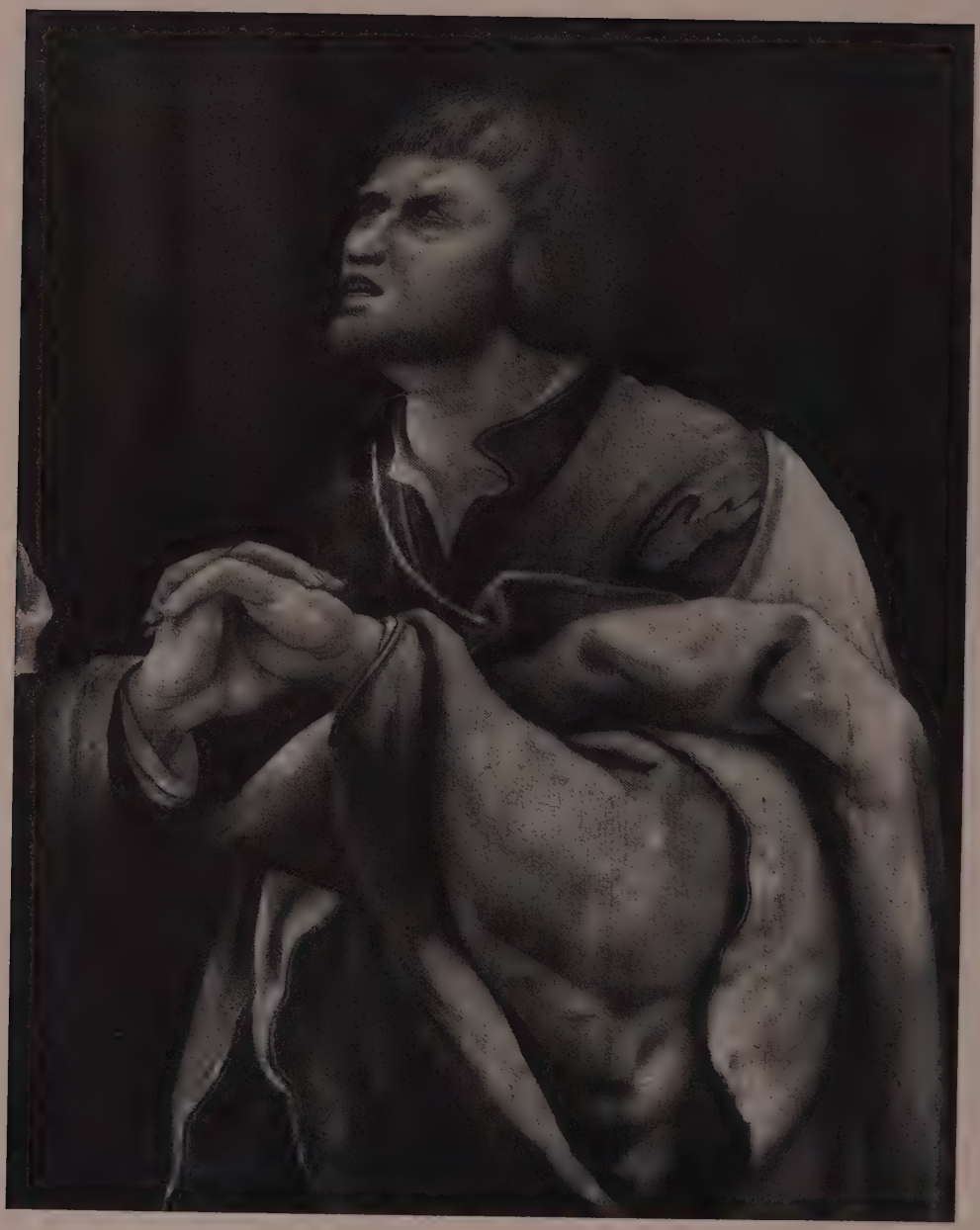
Es ist der Augenblick nach des Hohenpriesters Volksanrede: Was bedürfen wir weiter Zeugnis? Er ist des Todes schuldig! — „Die Knechte schlugen ihn mit Fäusten, (Markus 14, 65) sie verbanden seine Augen mit einem Tuch (velaverunt eum sagt die Vulgata) und schlugen nach ihm mit flacher Hand (auf das „palmas in faciem eius dederunt" scheint die gespreizte „Palm" des dicken Büttels rechts zu deuten) und riefen dabei: zeig dich als Prophet (prophetiza!) und sage, wer dich schlug!" Das sonst gern gegebene Ins-Antlitz-speien fehlt. Dafür ist der Musikant links hinten eine Zutat, die aus der Ikonographie der Kreuzschleppung stammt. Daß dorther auch der Typus des vorwärtszerrenden Schergen übernommen sei, ist kürzlich wahrscheinlich gemacht worden.

Die Angabe eines Todesdatums, die sich ursprünglich auf der Tafel befand, macht es gewiß, daß sie einmal als Epitaph Verwendung gefunden hat. Ob sie von Anfang an für diesen Zweck bestimmt gewesen ist und nicht vielmehr erst nachträglich dafür erstanden und verwendet wurde, läßt sich nicht mehr mit Bestimmtheit sagen. Jedenfalls aber ist das Bild nicht später, als die Jahreszahl 1503 vermuten läßt, gemalt worden; höchstens früher. Es trägt nicht nur, wie schon Schmid bemerkte, alle Kennzeichen eines echten Jugendwerks und ist dem Gesamtcharakter nach erheblich schulmäßiger als etwa die Baseler Kreuzigung, es hat vielmehr auch, rein stilistisch betrachtet, viel mehr mit dem zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts herrschenden Geschmack gemein, als mit dem vom Anfang des sechzehnten.

Die Tracht ist für jene Zeit charakteristisch. Man denkt bei dem vielfach geschlitzten, mit kleinen, großen und mittelgroßen Puffen viermal gegliederten Ärmel des auf Christi Haupt losdreschenden Kerls zunächst an die in ihrem Geschmack ziersam vielteilige Mode, die etwa aus Dürers 1498 gemaltem Selbstbildnis (Prado) bekannt ist. Was sich aber in einer solchen Einzelheit kundgibt, soll für uns weniger von trachtengeschichtlicher als von allgemeiner stilpsychologischer Bedeutung sein. Der darin zutagetretende Geschmack für das Harte, Scharfe, Kleingliedrige und Bunte entspricht dem im Bilde allenthalben bemerklichen besonderen Formgefühl; das aufgezeigte Stück Tracht gibt geradezu den Schlüssel zu ihm. Die einfach massive und wenig zergliederte Tracht der Schergen auf dem Karlsruher Kreuztragungsbilde (Abb. 32) entspricht genau so dem nunmehr aufs Massive und Großflächige gerichteten Formgefühl, das den Stil dieses Spätwerks einheitlich bestimmt. In einer Zeit, wo man Trachten, wie sie das

22. Johannes aus der Kreuzigung in Basel.

23. Johannes aus der Kreuzigung in Karlsruhe.

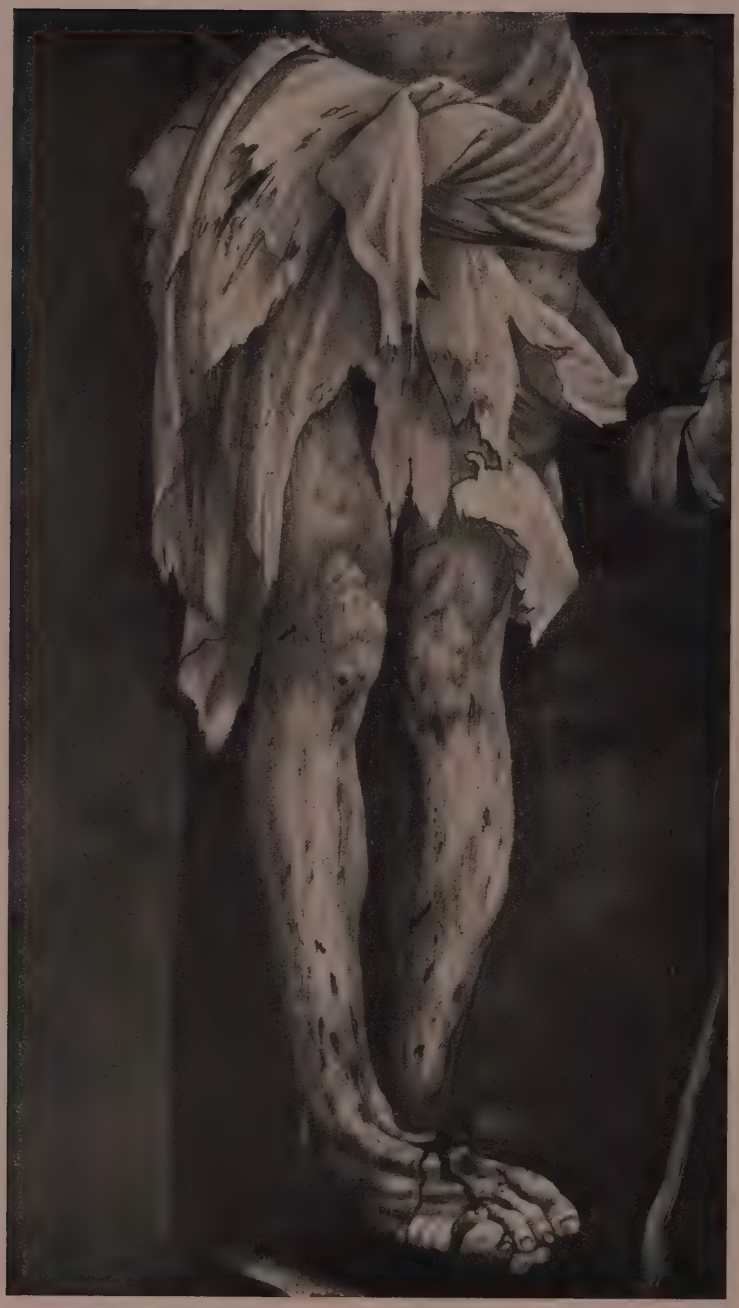


24. Johannes aus der Kreuzigung in Karlsruhe.

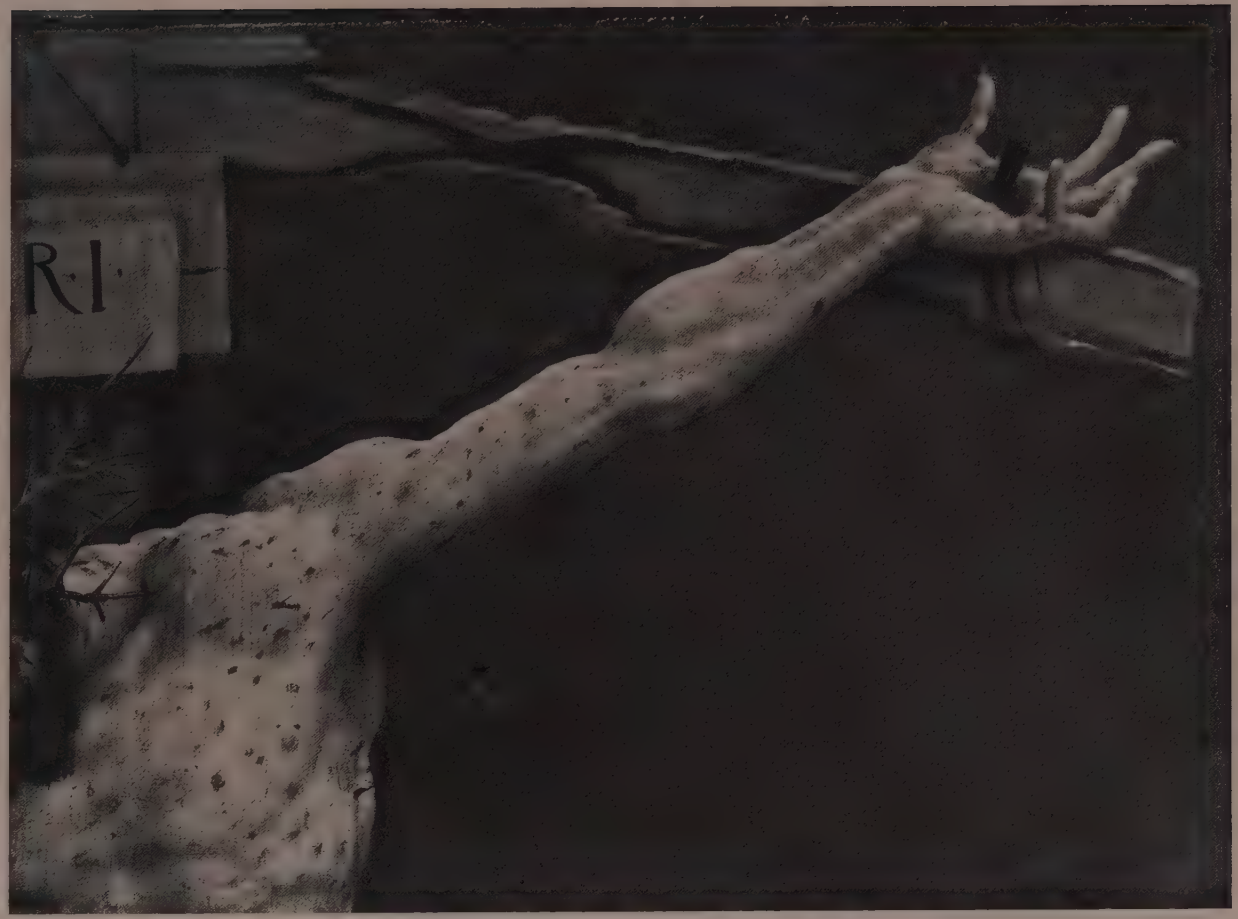
25. Oberer Teil des Gekreuzigten aus dem Bilde in Karlsruhe.

Verspottungsbild zeigt, liebte, hatte man auch allgemein jenes besondere Schönheitsgefühl, das aus Rhythmus und Aufbau des ganzen frühen Bildes spricht und sich genau ebenso in der Form wie auch in der Farbe bekundet. Wie sich nämlich die Einzelformen überreich aus Details zusammenhäufen, so ist auch das Kolorit bunt und hart aus vielen Nuancen — mosaikartig im Vergleich zu später — zusammengestückt. Da ist rot, graublau, halbes lila, gelb — immer gleich in mehreren Schattierungen beisammen, ohne daß sich eine höhere Absicht zu harmonischer Bindung im Sinne des großen Stiles vom sechzehnten Jahrhundert erkennen ließe. Diese Rechnung bleibt zu Recht bestehen, auch wenn man sich vergegenwärtigt, daß die Malerei beim Putzen der Tafel ihre edelste Oberschicht verloren hat. So etwas, wie das durch seinen ebenfalls dunklen Grund sich zu bequemem Vergleich anbietende Erasmusbild (München Abb. 89) steht in seiner auf einfache Harmonie abzielenden, äußersten Farbensparsamkeit als vollendetes Cinquecentobeispiel dem krausen Quattrocento der Verspottung gegenüber.

Der Vergleich mit dem eben genannten Bilde lehrt noch mehr. Ungeachtet der ruhigen Breite, mit der in ihm die Menschen sich dem Blicke bieten, ist doch ihr räumliches Dasein so machtvoll, daß man die eindrucksstärkste Vorstellung von einem sich nach der



26. Unterer Teil des Gekreuzigten aus dem Bilde in Karlsruhe.

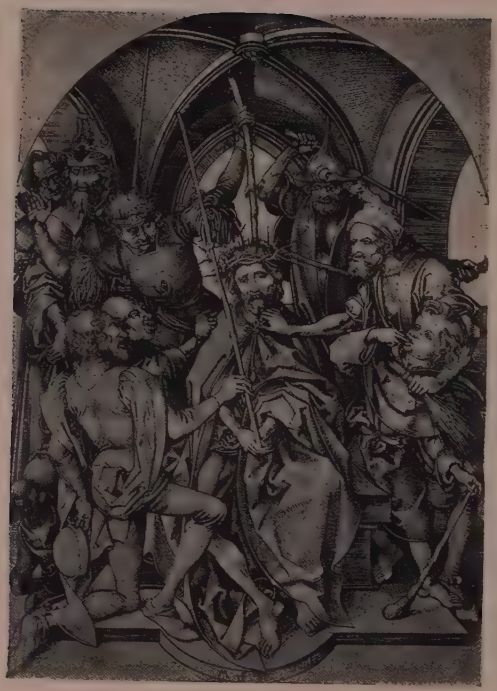


27. Linker Arm des Gekreuzigten aus dem Bilde in Karlsruhe.

Tiefe weitenden Raum davonträgt. Der Boden scheint von der festen Körperlichkeit der Daraufstehenden niedergewuchtet zu werden. Im Verspottungsbild hingegen setzt Grünewald, nicht ohne eine gewisse Aufdringlichkeit des angewandten Mittels, jedenfalls aber mit einer Drastik, auf die er später verzichten konnte, gleich im Vordergrund mit einer jäh tiefenwärts verkürzten Rückenfigur ein, ist wenig sparsam im Verbrauch von Skurzen und Überschneidungen und staffelt seine Menschen in drei Reihen, ohne dennoch mit alledem auch nur annähernd die sichere Offenheit des im Erasmusbilde erreichten Raumeindruckes zu erzielen. Wir gewinnen weniger die Vorstellung einer Tiefen-, als vielmehr die einer Höhenentwicklung des Bildes. Unbelastet steigt der Boden, und mit ihm steigen die Figuren, welche, besonders durch die stumpfe, in gleicher Höhe für alle abschneidende, obere Kopflinie gleichsam in eine Ebene gepreßt bleiben. Schmid ist die akademisch-korrekte Verknüpfung der Figuren aufgefallen; übers Kreuz treten jedesmal eine aufrechte Gestalt des zweiten und eine geduckte des ersten Plans zueinander in Beziehung. Zweck dieser Rechnung ist die Bindung im Breitensinne. Hilft aber das Mittel, so klug es auch ist, oder siegt nicht vielmehr trotz seiner die vertikale Zusammengehörigkeit? Faustschläger und Christus, Büttel und Tauzieher ordnen sich zu zwei mehr oder minder senkrechten Streifen. Das Bild bleibt auch hierin auf dem Boden gotischer Quattrocentogewöhnung. Ein einziges Beispiel wie die Faltenbildung des graublauen Christusrockes links am Sitz müßte doch genügen, das Bild an den Anfang der uns bekannten Reihe zu rücken. Das ist ein harter, knittriger Stil (eben der, welcher in Tracht, Farbe und Gesamtflächenbesetzung waltet), der schon in der Baseler Kreuzigung (vgl. den prachtvollen, stofflich schwer fallenden Johannesmantel Abb. 22) und erst recht in dem strahlig knisternden Gefält der Frankfurter Grisaillen aufgegeben ist.

Durch all diese Züge weicht der Eindruck des Münchner Bildes so sehr von dem gewohnten eines Grünewald-Gemäldes ab, daß man die bei seiner Entdeckung hier und da gegen die bedingungslose Zuschreibung an den Meister geäußerten Bedenken in ihrer Wurzel wohl begreift. An seiner Autorschaft zu zweifeln verbietet freilich die in zahlreichen Einzelheiten deutlich erkennbare Handschrift. Der langgestreckte Fuß Christi findet im Baseler Crucifixus, jede seiner Hände bei der Prinzessin auf dem Cyriakusbilde (Abb. 41) nächste Verwandte. Der Pfeifer spreizt die Finger der Linken ganz so wie der gefiederte Gambenspieler ganz links im Tempel des Engelskonzerts (Abb. 61). Die am Tau zerrende Hand des Schergen mit ihren nebeneinander ausgebreiteten, von den Knöcheln her einwärts zusammenstrebenden Fingern und die auf dem Rost liegende Linke des Laurentius (Abb. 42) entstammen ein und demselben Formgefühl. Die Gesichtsbildung des dicken Büttels ist ebenso unverkennbar Grünewaldisch wie die Form seines Ohres, mit der man das Ohr des „Schreienden" (Abb. 1) vergleichen mag. Da sind ferner die für unsern Maler so charakteristischen Verzeichnungen im verzerrten Gesicht des Fausthelden; ja, in dem zu oberst am rechten Rande auftauchenden Manne scheint der Schmerzenskopf des Isenheimer Johannes (Abb. 2) vorausgeahnt zu sein.

28. Maria aus der Kreuzigung in Karlsruhe.



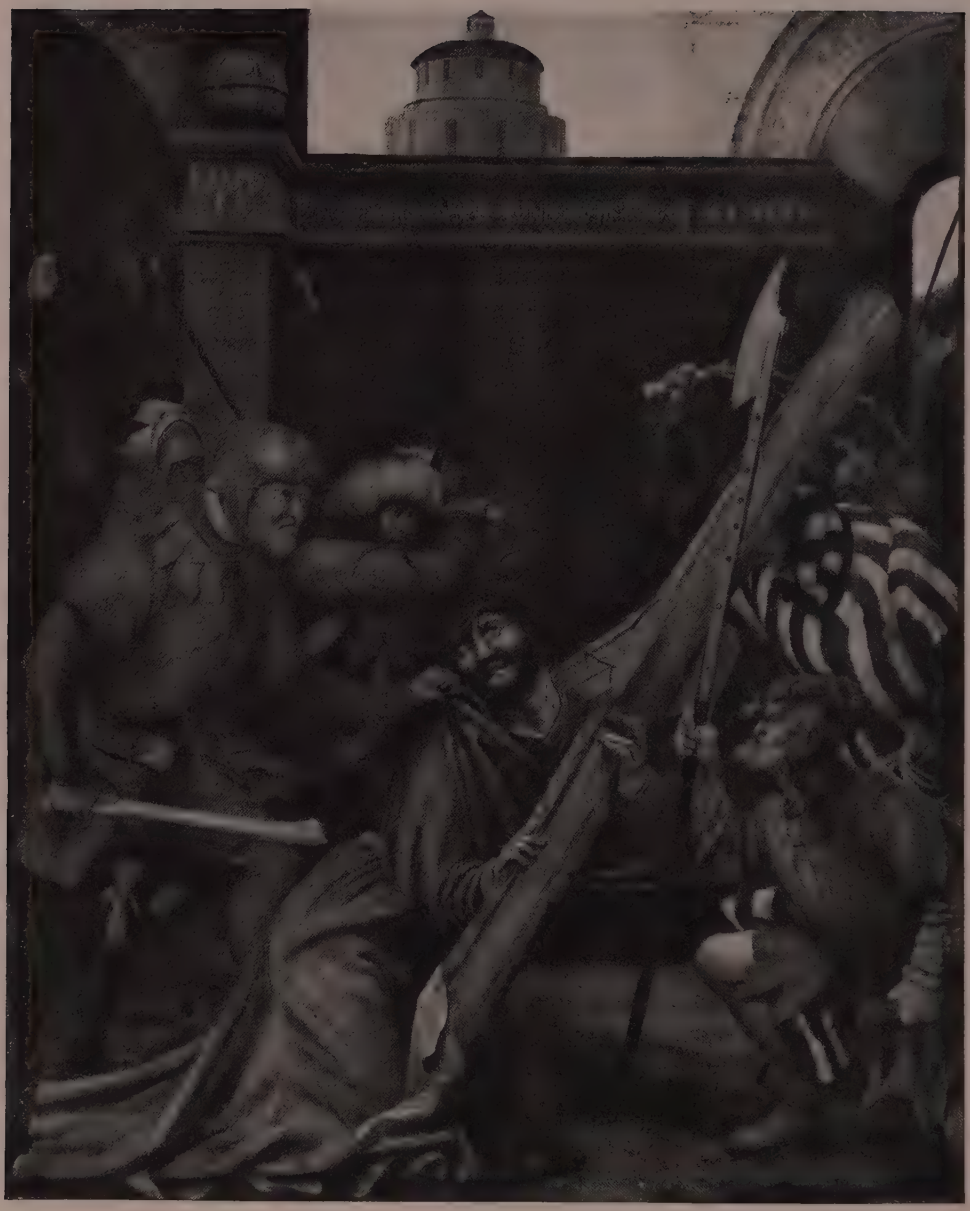
29. M. Schongauer: Verspottung. Kupferstich.

In ähnlichem Sinne, wie Michelangelos „Madonna an der Treppe", von der man gesagt hat, sie enthalte in allen möglichen, später erst vollkommen durchgedachten Einzelmotiven bereits den ganzen Meister in nuce, gebe sich aber dem Gesamteindruck nach doch eben unverkennbar als Werk aus bestimmter quattrocentistischer Schule zu erkennen, — muß man im Hinblick auf Grünewald auch die Verspottung beurteilen. In der Gesamtform ungrünewaldischer als irgendein anderes Werk seiner Hand verrät sie in allen Einzelheiten die Klaue des Löwen. Sie aus dem Anfang der uns bekannten Reihe von Werken herausrücken wollen, hieße darum nicht allein den natürlichen Ablauf der Grünewaldischen Stilentwicklung gewaltsam verkehren, sondern deren Verständnis unmöglich machen.

Als wesentlichste Erkenntnis vermittelt uns aber dieses Frühwerk die Tatsache, daß von Anbeginn hinter allem schulmäßigen Errechnenmüssen und Nochnichtloskönnen von den Zwängen des Zeitstils die Grünewaldische Gesinnung bereits als höchste Einheit gestanden hat. Jene unbarmherzig wahre, um der Wahrheit willen vor keiner Grausamkeit die Augen verschließende und in dieser rücksichtslosen Wahrhaftigkeit im eignen tiefsten Herzen mit-leidende Gesinnung, die unverändert noch im letzten Beweinungsbilde, wie ein heiliges Feuer brennt.

Man merkt es dem Frühwerk an, wie sehr, neben der Wahrhaftigkeit der Charaktere, am Thema das Momentane, die Lebhaftigkeit der Bewegung, geradezu als Darstellungsaufgabe vom Maler aufgesucht worden ist. Mit erstaunlicher Bravour sind den Richtungsgegensätzen die Zunge gelöst. Allein, der Grünewald der zwanziger Jahre, der, wie die späteste Kreuzigung uns gezeigt hat, auf die äußerste Konzentration all seiner Ausdrucksmittel ausgeht, würde gewiß eine ähnliche positive Kritik an seiner Verspottung geübt haben, wie an der frühen Kreuzigung. Das Thema selbst kommt allerdings kein zweites Mal bei ihm vor. Ein gutes Gegenbeispiel haben wir aus jener Zeit aber doch. Ich meine die oben schon einmal zum Vergleich herangezogene Kreuzschleppung Christi (Abb. 31). Das Gemälde befindet sich wie seine ehemalige Vorderseite, die Kreuzigung, heute in Karlsruhe. Wie diese ist es Anfang der zwanziger Jahre entstanden, so daß also zwischen Kreuzschleppung

30. Christi Verspottung. Epitaphbild. München, Alte Pinakothek.



31. Kreuzschleppung. Altarblatt. Karlsruhe, Gemäldegalerie.

32. Büttel und Christus aus der Kreuzschleppung. Karlsruhe, Gemäldegalerie.

und Verspottung zeitlich eine ähnliche Differenz besteht, wie zwischen Baseler und Karlsruher Kreuzigung.

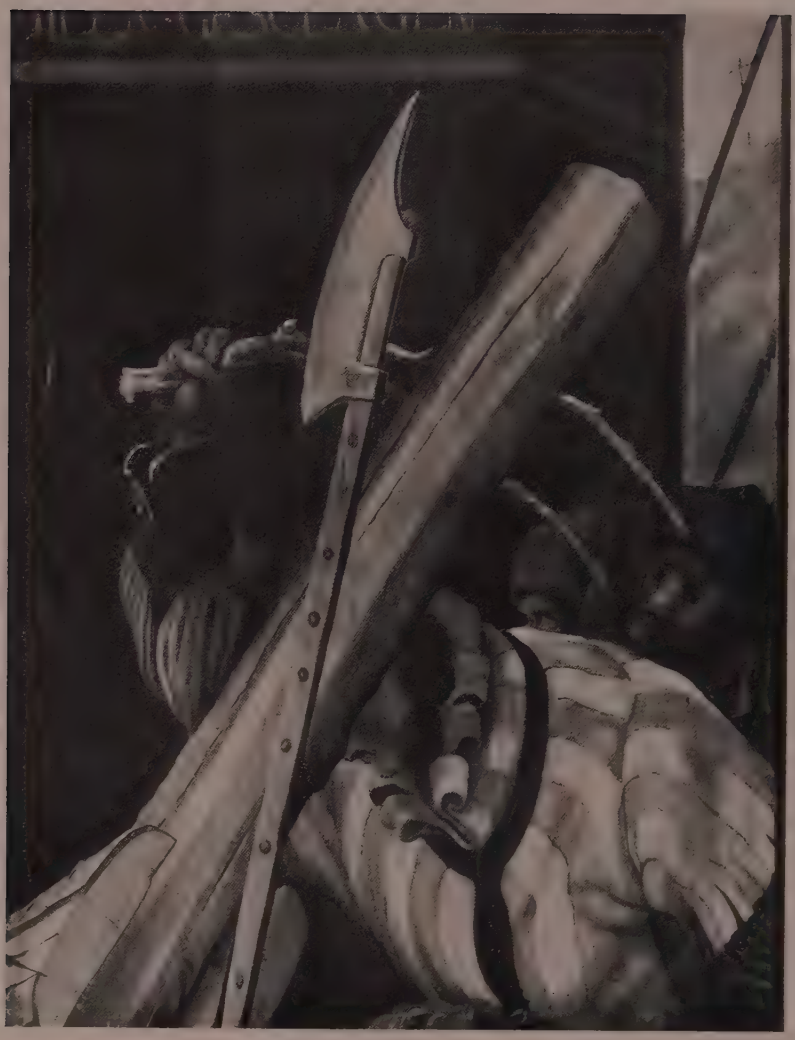
Die Vereinfachung in Rücksicht auf die Anzahl der agierenden Personen, der Kontraste und der zu klarer Wahrnehmbarkeit gesichteten Hauptrichtungen ist auffallend. Die Form der Verspottung mutet zufällig und unordentlich an neben dieser Art, nur ganz wenigen Axen — aber dafür in um so eindringlicherer Weise — das Wort zu lassen. Grünewald ist so weit in dieser auf Klärung der Bilderscheinung gerichteten Absicht gegangen, daß er auf das traditionelle Trauergefolge einschließlich des Simon von Kyrene und der Veronika verzichtet. So gibt er die reine Zweiheit: den unter der Last des Kreuzes zusammengebrochenen, furchtbar leidenden Menschensohn in der Mitte, und die höhnenden, schlagenden, treibenden Büttel; sie jagen ihn, von links wie Furien heranbrausend, vorwärts und peitschen ihn drüben, seinen Fall verspottend, wieder in die Höhe. Zwischen zwei Stadttoren spielt sich die Geschichte ab; eine nackte, rotbraune Wand mit einem biblischen Spruch als Fries bildet den Hintergrund. Der hergebrachte Ausblick in die Landschaft ist bis auf ein Minimum von Baulichkeit zusammengestrichen. Der Gedanke des Vorwärtsjagens, Niederbrechens und Wiederaufpeitschens hat, ähnlich wie im Verspottungsbilde, seinen bildmäßigen

Ausdruck in zwei bewegten Diagonalen gefunden. Die eine, vielfach in parallelen Lanzenschäften wiederholt, faust von links über den oberen Gesichtskontur Christi herab und endet auf der andern Seite in dem Häscher, der sich vor Christus höhnend zusammenduckt. Die andere stürmt mit dem in ungeheuerer bildnerischer Kühnheit durch die ganze Fläche sich reckenden Kreuzquerbalken nach rechts hinauf, heftig wie der Schrei der Knechte: „Auf, vorwärts, wir haben keine Zeit zu verlieren!" Aber in ganz anderem Maße als in dem Münchner Frühwerk ist jetzt dafür gesorgt, daß die Diagonalen mit aller nur möglichen elementaren Wucht sprechen. Das wird erreicht durch die Lücke, die gerade über dem Schnittpunkt der beiden klafft — nur die nackte Mauer ist da zu sehen —, und durch die eine, senkrecht an ihr herablaufende Lisene, die erst den beiden von ihr abweichenden Richtungen die volle Kraft des Ein- und Rückschlags gibt. Man denke sich einen Augenblick den Hintergrund wie auf dem Münchner Bilde mit Figuren gefüllt; der Bewegungseindruck wäre dieser äußersten Wucht beraubt. Es ist der Stil des reifen Grünewald, der entschlossen nur das Einfachste greift und ihm seine stärksten Ausdruckswerte abzugewinnen weiß. Da, wo die Lisene die Massen gleichsam auseinanderpeitscht, kulminiert alles im Bilde. Das Zurseiterecken des Kopfes Christi und das Vornabgleiten des schweren Balkens erhält dadurch noch mehr suggestive Augenblicklichkeit, wirkt noch erschreckender. Der polygonale Tambour eines Bauwerks, den man über der hinteren Mauer bemerkt, hat seinen wohlgemessenen Anteil an dem Gesamteindruck. Er drückt die Lisene gleichsam nieder und leiht ihr optischen Nachdruck. Diese aber trifft das Haupt Christi genau im Scheitel und hebt es dadurch mit unvergleichlicher Kraft aus der Menschenmasse hervor.

Dieselbe klare Ökonomie durchwaltet das Räumliche. Unvergeßlich einprägsam, wie jetzt den drei Hauptpersonen die beherrschende vorderste Bildebene, in die sie eingespannt sind, vorbehalten bleibt, während die Begleiter, rechts und links kolonnadengleich die Tiefe erschließend, fest in diese Hauptebene verankert und in Kontrast zu ihr gebracht werden. Stärkste Überschneidungen, das Gewaltsame der Stimmung verstärkend, sind für die rechte Seite aufgespart worden (Abb. 34).

Das Publikum pflegt vor der Häßlichkeit des gemarterten Heilands zurückzuschrecken. In der Tat, mit der pathetischen Schönheit etwa des Dürerschen Christus auf dem Veronikastich, auf den der bekannte Einzelholzschnitt mit dem Haupt des Erlösers zurückgeht, hat dieser schmerzverzerrte Erlöser Grünewalds nichts zu schaffen (Abb. 33). „Gleichwie sich viele an ihm ärgern werden, weil seine Gestalt häßlicher ist denn andrer Menschen. — — Er hatte keine Gestalt noch Schöne. Wir sahen ihn, aber da war keine Gestalt, die uns gefallen hätte." (Esaias 53, wie oben am linken Pfeiler steht.) Allein, Grünewald ist nicht bloß Illustrator des biblischen Textes. Die Häßlichkeit dieses Antlitzes will aus dem Gesamtgeschehen als etwas organisch Notwendiges begriffen werden. Man darf bei Grünewald nicht eine Forderung an den Teil stellen, wo dieser vom Ganzen, vom Begebnis, abhängig ist. Es wäre widersinnig, den

33. Christus aus der Kreuzschleppung in Karlsruhe.



34. Ausschnitt aus der Kreuzschleppung in Karlsruhe.

35. Scherge aus der Kreuzschleppung in Karlsruhe.

36. Die Beweinung. Staffel vom Isenheimer Altar. Colmar, Museum Unterlinden.

Kopf (wie man es bei Dürer kann) isoliert zu betrachten, denn die Wirkung ist in ihrer niederschmetternden Ausdruckskraft nur in Hinsicht der Ursache zu würdigen: das plötzliche Versagen aller Kräfte und das willenlose Zusammenbrechen des Körpers unter brutalster Gewalt. Herausgelöst und für sich gewertet, bliebe davon nichts als eben das Häßliche. Es wäre Fragment, wie alles, was man aus den fließenden Zusammenhängen eines reifen Werkes von Grünewalds Hand herauszutrennen versuchen würde (Abb. 32—35).

IV. Die Beweinung.

Daß Grünewald eine lebhafte Empfindung für die Ausdruckswerte des Bildformats besaß, wird schon aus der kompositionellen Anlage des Verspottungsbildes klar. Ihre präzis gefaßte schmale Höhenerstreckung gibt den mancherlei bewegten Vertikalen, Kurven, rhythmischen Schwingungen und den aus spitzen Winkeln gegen die Seitenränder losgehenden Schrägen erst das Letzte an gesteigertem Zeitmaß und dramatischer Lebensfülle. Ein Beispiel für viele gibt die Anordnung des Faustschlägers in so naher Parallele zum linken Rande. Erst dadurch erhält der Schlag die furchtbare Brutalität. Der Mann muß steil herabschlagen, wie ein geübter Spieler, der den Ball aus einer Ecke herausſprengen will. Wie Grünewald ganz neue Ausdruckswerte freilegt, indem er den Rahmen zu knapp hält im Verhältnis zu seiner Füllung, hat uns die Betrachtung der Karlsruher Kreuzigung gelehrt.

Einen neuen Beweis für dieses eminente Vermögen, den Stimmungscharakter gegebener Flächenverhältnisse auszunutzen, bringt uns — und wir kehren damit zum Isenheimer Altar zurück — das Staffelbild mit der Beweinung (Abb. 36ff.). Erst zehn Jahre später ist es Dürer und noch später dem Schwaben Holbein d. Jr. gut erschienen, ein ähnliches niedriges Breitformat für den Ausdruck gebetteter Ruhe zu nützen. Das Entsetzen des Golgathabildes erhält in der Predelle seinen Ausgleich. Die Beruhigung liegt aber nicht einmal so sehr in dem milden Abglanz überstandener Todesnot auf dem Antlitz Christi, als vielmehr recht eigentlich in dem äußerst gleich-

37. Landschaft aus der Beweinung vom Isenheimer Altar.

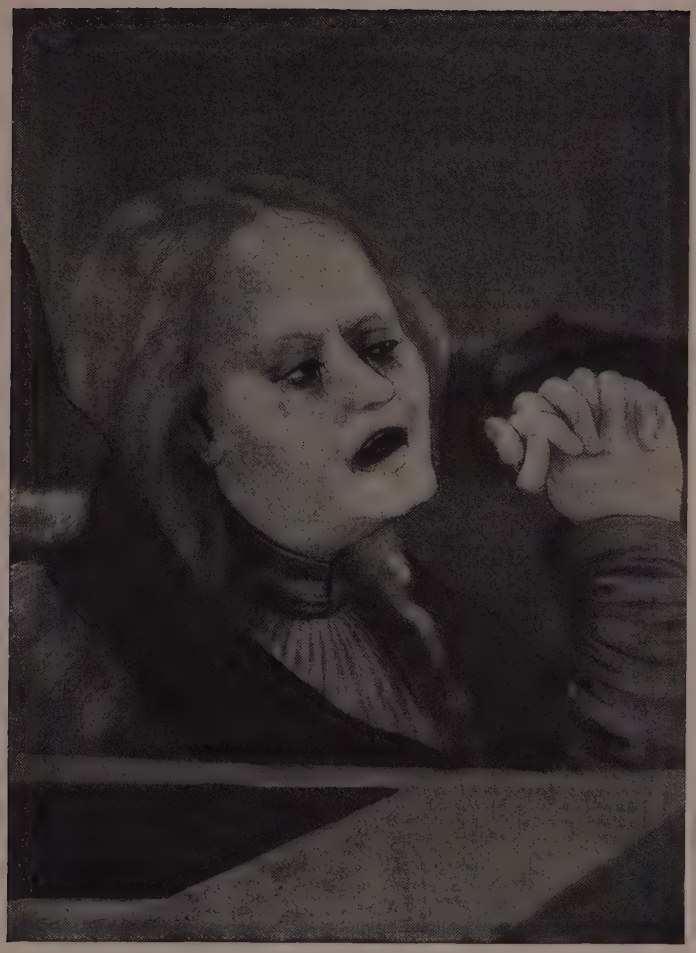
mäßigen Linienfluß und der ruhigen Harmonie der Flächengliederung. Und wenn es eines Beweises für die differenzierte Reaktionsfähigkeit des Malers auf das innerste Gesetz der Proportionen in Hinsicht ihrer besonderen Ausdruckskräfte bedarf, so ist er hier dem Gestalteten zu entnehmen.

Es gibt eine Harmonie, die von vornherein beglückend da ist, wo alle Teile, aus dem Kern heraus harmonisch wachsend, sich ihrer gegenseitigen Gleichheit bewußt sind. Das ist die äußere und innere Harmonie, deren Symptom heitere Ruhe und glückliches Zufriedensein ist. Dann aber gibt es eine Harmonie, die erst aus der Dissonanz erzeugt wird: das ist die dramatische, wo kein Befriedigtsein denkbar ist, ohne vorangegangenen Unfrieden. Diese Harmonie aus der „Auflösung" hat Grünewald in einem ihrer differenzierten Daseinsmomente gefaßt. Was er mit der asymmetrischen Flächenbesetzung der Beweinung zum Ausdruck bringt — Menschen allesamt rechts, leerer Raum links —, das ist der seelische Endzustand, wo die zertrümmerte Welt, sich selbst überlassen, das Gleichgewicht aus eigener Kraft wiederfindet. Das macht den Bau der Grünewaldschen Beweinung so edel, daß dem Maler die einfachste Formsprache genügt, um das Auseinandersein und das Wiedereinswerden zugleich zu offenbaren. Wiederum ist die formale Situation nur das logische Ergebnis des sehr klar vorgestellten Ereignisses. Eine Anhöhe im Vordergrund, zu der aus dem rückwärtigen Tal ein Pfad hinaufführt, bildet den Schauplatz. Links der offene Steinsarg, rechts auf freiem Platz die Leiche; die Füße gegen den Sarg gekehrt, so daß der Körper nur einer Drehung um die Angel der Fersen bedarf, um leicht und rasch in sein letztes Haus zu kommen. Die Frauen, nur bis zur Brust sichtbar, bleiben auf dem Bergpfade, um den Leichnam bei seiner Herumwendung zu stützen. Sein Kopf wird nachher auf die linke Seite kommen. Johannes, allein auf der Höhe, hebt den Toten auf, so, daß das Haupt, vornüberfallend, zusammen mit dem linken Arm eine nach links strebende Kurve bildet, vervielfacht durch das Leintuch und die Silhouette des Jüngers. Der Kontrast des im Gegensinne

verlaufenden Rahmenprofils gibt der Kurve den suggestiven Charakter großer Kraftentfaltung. So ist die Personengruppe aus der Mitte heraus ganz nach rechts an den Rand geschoben. In dieser leise dissonierenden Asymmetrie liegt ausdrucksvoll beschlossen der wehe Nachklang der fürchterlichen Tragödie.

Die Auflösung erfolgt links in einer Landschaft, die mit der stillen Reinheit ihrer Farben und einfachen Verhältnisse eindringlich von dem Frieden eines neuen Ostern kündet (Abb. 37). Alles dient der Wirkung elegischer Resignation. In diesem beruhigenden Sinne geben auch die Stämme der Bäume und des Kreuzes auf dem Hügel den klagenden Frauen gleichsam „Fassung" (Abb. 39). Der Kopf des Johannes ist mit dem des Leichnams in eine Richtung gebracht; auch diese doppelt geneigte Kurve vom Rande her, die überall nach links hin ihr Echo findet, trägt den elegischen Eindruck in der Gliederung über die Gesamtfläche hin. Wundersam fein ist die rhythmische Flächenteilung im Vertikal- und Horizontalsinne als raumklärendes Mittel benutzt. Die aus den steinernen Grenzen des Sarkophags sich in großen, einfachen Kadenzen hebende Umrißlinie Christi, die dann ganz rechts am Rande in dem doppelten Halbbogen des Jüngers und dem aus Christi linkem Arm, Schulter und Haupt gebildeten Formduktus, wie in einer sich überstürzenden Welle endigt, klingt als Linienmelodie auch in der fernen Landschaft nach. Der Flußlauf, von links her beginnend, folgt genau der Umrißform des Fußes Christi; wo die Hügelsilhouette des Mittelgrundes hinzutritt, die bald — rechts vom Kopf der Magdalena — mit dem fernen Gebirge zusammen geht, läuft die analoge Linienmelodie weiter: dem spitzen Knie antwortet der Berg (über den Händen Magdalenas) (Abb. 38); dem bis zu den Hüften fallenden Kontur folgt der bis zu Christi Haupt fallende Hügelzug; und der steigenden Torsolinie (bis zum Zusammentreffen mit dem Abschlußbogen rechts) antwortet zuletzt auch der steil zum oberen Rand klimmende Hügelkontur.

Später hat der Meister noch einmal Gelegenheit zu dem Thema gefunden (Abb. 40). Die Tafel, die sich jetzt in der Stiftskirche zu Aschaffenburg befindet, muß mindestens nach 1518 entstanden sein, als Grünewald schon im Dienste Albrechts von Brandenburg stand, dessen Porträt und Wappen mit den Abzeichen der Kardinalswürde darauf angebracht sind. Vieles spricht sogar dafür, daß wir es mit einer der spätesten — wenn nicht überhaupt der letzten — seiner Arbeiten zu tun haben. Der mächtige Leichnam Christi, auf den sich alles Ausdrucksinteresse in einer unerhört reichen, plastischen Durchmodellierung konzentriert, nimmt fast die ganze Breite der niedrig-schmalen Tafel ein. Man kann den Eindruck räumlicher Wucht, zu dem jede Parallele in deutscher Kunst, ja, in Grünewalds eigenem Werk fehlt, ganz nur vor dem Original erleben, weil jede Photographie in diesem Punkt versagt. Der Einzige, den man im Zusammenhang damit nennen könnte, ist Michelangelo, dessen müde zurücksinkender Crepuscolo in der Medicäer-Kapelle zu Florenz in der Tat einige Verwandtschaft des künstlerischen Willens zeigt. Die Willkür in den



38. Magdalena aus der Beweinung vom Isenheimer Altar.

Überschneidungen geht so weit, daß man zuweilen hat glauben wollen, das Bild sei nachträglich beschnitten worden. Der technische Befund — die Farbe läßt an allen Kanten ein Stück unbemalten Grundes stehen — bestätigt jedoch, daß das Bild so aus des Meisters Händen gekommen ist, wie es heute vor uns steht. So müssen wir glauben, daß hier der symbolistische Grundzug, den wir bereits im Kolorit der Karlsruher Kreuzigung kennen gelernt haben, auch der plastischen Formung sich bemächtigt hat. Ohne jede natürliche Beziehung sind die Stifter winzig klein rechts und links von dem riesenhaften Christusleib angebracht. Von der knienden Mutter sieht man weiter nichts als ein grandioses Stück blauen Gewandes und die gefalteten Hände. Möglich, daß für diese Kühnheit eine simple technische Gewöhnung der Glasmaler verantwortlich zu machen ist, die Grünewald zu einem „expressionistischen" Formgedanken anregte. Denn der Glasmaler führt ja seine Figuren nicht im Ganzen aus, sondern setzt sie aus solchen Stücken zusammen. Möglich auch, daß der Oberkörper auf der anschließenden Inschrifttafel darüber zu sehen war. Grünewald brauchte vor allem das Blau des Rockes, wie er rechts und links die unglaublich starkfarbigen Stifter und Wappen um ihrer Farbe willen brauchte. Was er durch diese (gegenständlich fast belanglosen) Flecken fürs Ganze erreichen wollte, kennen wir schon vom Isenheimer Kreuzigungsbilde: das Grün und Weiß des Leichnams sollte jene mystische „Ferne" durch den Kontrast

bekommen, der das Allzureale nur als sinnliche Grundlage des überwirklichen Symbols gelten ließ. Dennoch ist, auch gegenständlich, ein eigentümlicher Ausdruck von „Zerrissenheit" in die Komposition hereingekommen. Auch ist nun die Gebärde, das Händeringen, derart suggestiv, daß man den fortbleibenden Körper kaum vermißt. Das Gemälde muß damals starken Eindruck gemacht haben. Das zurückgeknickte und doch so kindlich-innig an die eigene, emporgereckte Schulter angeschmiegte Haupt — vielleicht eine Steigerung des von Michelangelo in seiner Pietà zum erstenmal gebrachten ähnlichen Motivs — ist in der von Grünewald geschaffenen Fassung bald zum Liebling einer ganzen Gruppe von Malern und Bildhauern geworden. Als schlagendes Beispiel sei auf den Gekreuzigten der Mosbacher Kreuzigungsgruppe (Darmstadt) hingewiesen.

V. Einzelfiguren.

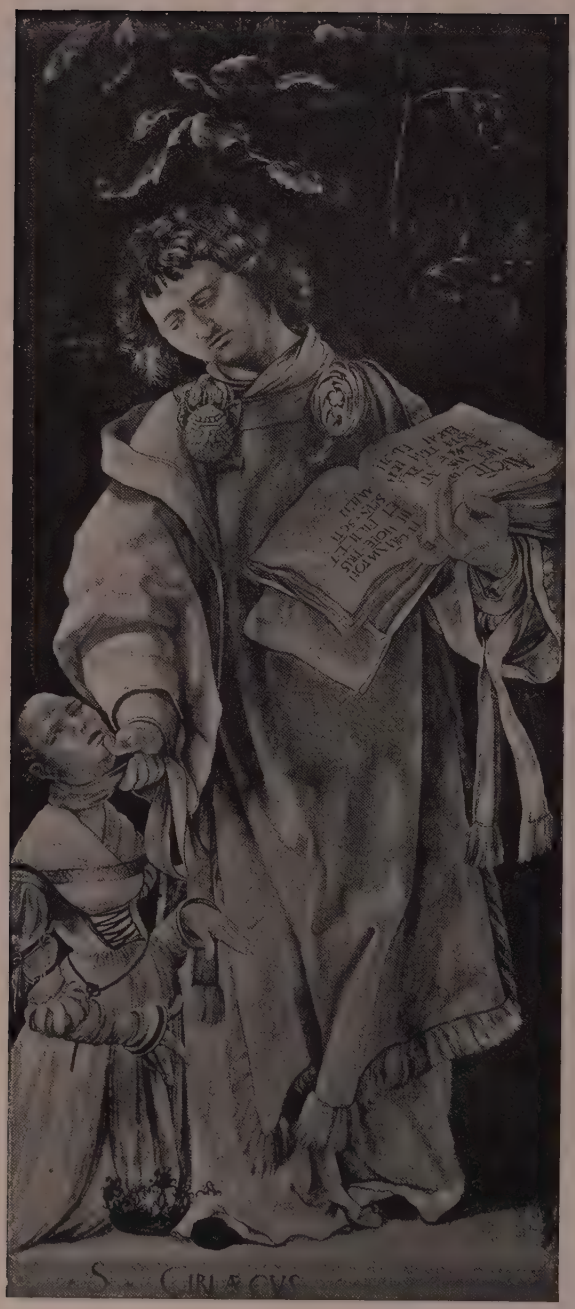
Die Frankfurter Bilder: Das Problem des Italianismus in der deutschen Kunst ist zum größten Teil identisch mit dem Problem des statuarischen Menschen. Denn der Italiener kennt nur körperliche, rhythmische Bewegung als Grundlage allen Ausdrucks. Wie der Mensch sich selbst als Körper fühlt und empfindet, je nachdem die Freude ihm die Glieder löst, daß sie entbunden schweben, der Schmerz ihm die Gelenke knebelt, daß aller Bewegungswille dumpf wird, oder das Schicksal ihn niederdrückt, so, daß alle Weite, aller Raum und alle Luft ihm benommen wird, — so fühlt er auch die Figur, sei sie nun gemalt oder gemeißelt. Die Einfühlung in die motorischen Fähigkeiten der Gestalt — ebenso natürlich, in deren Maß und deren Proportion, — darauf zielt jegliches Darstellungs- und Ausdrucks-Problem des italienischen Renaissancekünstlers hin. Deshalb ist die unbekleidete oder nur halbbekleidete Figur seine fast ausschließliche Aufgabe. Man zeigt die Schönheit des Daseins und seines Verhältnisses zum Raum. Diese beruht wiederum für den Italiener auf der Proportion der Teile untereinander, denen die Artikulationen und die Kontraste innerhalb des Ganzen dienen. Und als letztes kommt ein rationalistisches Bedürfnis hinzu: Jede Bewegung und jedes Maß soll als Folge einer sichtbaren Ursache erkennbar werden. Wo dann beide, nicht nur mechanisch und statisch, sondern zugleich im Zusammenhang mit einem einheitlichen Formgesetz verstanden werden können, da ist für den Romanen der Gipfel der Vollkommenheit und Schönheit erklommen. Ähnlich war das Ideal, das Dürer nach Deutschland brachte, und das doch in dieser neuen Umgebung, auf dem Boden so ganz anderer Vorstellungen und Gewohnheiten, schlechterdings nicht Wurzel zu schlagen vermochte. Zwar waren hier die räumlichen Zusammenhänge der Teile ganz ebenso wichtig gewesen. Aber dieser überkörperlichen Kunst kam es weder auf die Teile noch überhaupt auf den Leib an sich an, der in gotischer und besonders in spätgotischer Zeit immer mehr unter der Gewandung verschwand. Was hätte man am körperlichen Dasein allein oder am kausalen Verstehen eines Bewegungsmotives für die Kunst profitieren sollen, wo doch in Natur und Übernatur immer nur das Wunder des Ewig-Werdenden, -Bewegten

39. Maria, Christus und Johannes aus der Beweinung vom Isenheimer Altar.

und -Veränderlichen gesehen, wo kein andres „Sein" begriffen werden konnte als das — „Andersein" aller Dinge in jedem Augenblick! Allein aus dem Ausdruck der suggestiven Gebärde leitete sich das ornamentale „Motiv" her, das im Faltenwurf, im Umriß, in der Haltung oder was es sonst sei, dominierte. Obendrein gab es für den Deutschen nichts Isoliertes. Man war auf den dramatischen Kontrast im einzelnen wie im ganzen eingestellt. Als die romanischen Flächenzusammenhänge sich lösten, hatte die gotische Bildnerei sich durch Zusammenbeziehung zweier kontrastierender Figuren zu helfen gewußt; kraftvoll-elastisches Stehen gegen müdes Zusammenknicken, sieghaft aufrauschende Gewandbäusche gegen müde hängendes Faltenwerk, hatten den seelischen Gehalt symbolischer Gestalten — wie etwa einer „Ekklesia" und einer „Synagoge" — dem nacherlebenden Beschauer nahegebracht. In der Malerei durfte man um so eher verlegen werden, als man auf die voluminösen alten Gewandmittel verzichten mußte. Man half sich wohl mit Attribut und Beischrift. Dürer warf sich mit ausdauerndem Fleiß auf das Problem der Einzelgestalt und faßte es, wenigstens inhaltlich, auch wieder von der geistigen Seite: Körper- und Gewandphysiognomie als würdig geformte Gefäße eines analogen, festumrissenen, psychischen Gehaltes. Malerei und Zeichnung konnten jetzt ebensogut mit statuarischen Prätensionen auftreten wie das gemeißelte oder geschnitzte Bild, sofern nur die Form, plastisch gefühlt wie dieses, ein für allemal das Bleibende, Unveränderliche der Gestalt gab. Sein letztes Wort hat Dürer mit den Münchner Aposteln gesprochen.

Grünewald hatte sich mit einer solchen Aufgabe zum erstenmal in Frankfurt abfinden müssen, als es galt, dem Heller-Altar Dürers Seitenflügel hinzuzufügen. Vier sind es einstmals gewesen. Zwei besitzen wir nur noch. (Im dortigen städtischen historischen Museum.) 1509 ist das wahrscheinlichste Entstehungsdatum (Abb. 41, 42). Indem der Maler das eigentlich Skulpturale umgeht, aber auch ebensowenig mit bloßer Vortäuschung einer geschnitzten oder gemeißelten Plastik Ersatz schaffen will, findet er eine eigene, dem Wesen der Malerei trefflich gemäße Lösung. Er achtet gar nicht aufs Bildnerische, Körperlichdynamische, sondern wirft allein sein malerisches Vermögen in die Wagschale. Trotz der Steinfarbe von graugrüner Gesamttönung kommt bei dem Versuch eher eine ornamentale als eine statuarische Wirkung heraus. Er überrieselt die unglaublich farbige, d. h. in dem grauen Helldunkel prickelnd opalisierende Dalmatica jedesmal mit huschendem Licht und Schatten, läßt ein Ende des Stoffes, wie vom Winde erfaßt, über den Rost des heiligen Laurentius flattern, kräuselt die Blätter der lose gehefteten Pergamentschriften in den Händen der Heiligen und gibt so dem Ganzen eine phantastisch flackernde Lebhaftigkeit, die etwas von Windwellen auf lichtem Wasserspiegel hat. Ordnung bringt in dieses schillernde Tremolando die Grünewald eigentümliche ornamentale, man möchte lieber sagen leitmotivische, Wiederholung gewisser ausdruckswichtiger Bildlinien. Die charakteristische Bewegung des Laurentius — erschöpfend ausgesprochen im räumlichen An- und Abstieg des

40. Beweinung. Aschaffenburg, Stiftskirche.



41. St. Cyriakus. Flügel zum Heller-Altar.
Frankfurt a. M., Städtisches historisches Museum.

Umrisses (von der Hand rechts über Kopf, Schulter und andern Arm bis in die Linien des Buchs) — kehrt in dem über den Rost schlagenden Zipfel seines Diakonengewandes wieder. Ebenso gibt beim Cyriakus der rhythmische Schwung der um Schultern und Arme geschlungenen Stola der Gesamtbewegung optische Bestimmtheit. Die Kopfneigung über die Schulter z. B. erscheint nur deshalb so „notwendig", weil die Stola den Oberarm in völlig analogem Verlauf überschneidet. Solche Struktur gibt nun zwar den Grisaillen Haltung und Nachdruck. Aber auch mit ihr bleibt ihnen die Wirkung des ewig Veränderlichen, und die prachtvolle Studie Dürers zum Paulus desselben Altars (Abb. 43) ist Architektur, erzgegossene Form, neben dem immer wieder dem Griff entgleitenden zappeligen Etwas von Grünewald. Das vibrierende Clairobscur war es vor allem, was Sandrart veranlaßte, an Grünewald „das Zierliche" zu betonen; so sehr, daß er wohl hauptsächlich deswegen den Deutschen dem für die damalige Zeit höchsten Genius aller Malerei ebenbürtig an die Seite stellte. Er nennt ihn den „deutschen Correggio". Ein tiefsinnig wahres Wort, wenn man den Ton auf das Adjektiv legt. Von der süßen italienischen Grazie

des Meisters von Parma hat Grünewald allerdings nichts. Deshalb aber den Ehrentitel als Phrase abtun wollen, geht doch nicht. Es ist eine tiefe Verwandtschaft, die beide, namentlich hinsichtlich ihres gleichermaßen exzeptionellen Verhältnisses zum Zeitstil, vereinigt. Nicht nur diese Auflösung aller plastisch verfestigten, zeichnerisch geschärften Form in malerisches, ungreifbares Geflimmer, sondern auch die Kunst, trotz scheinbar atektonischer, zufälliger Komposition und Wiedergabe der flüchtigsten Augenblicklichkeiten, innere Notwendigkeit und gesetzliche Ordnung zu wahren, — das haben beide im Gegensatz zu dem Zeitüblichen gepflogen. Wie Correggio, könnte man auch Grünewald den „Vater der Barockmalerei" nennen.

Bei dem Cyriakus fühlte der Maler sich offenbar freier als beim Laurentius. Denn da gab es wenigstens einen Vorgang — die Heilung einer von Dämonen besessenen Prinzessin — zu schildern. Die malerische Hast der Darstellung entspricht der körperlichen des dargestellten Mannes, der wie in urplötzlicher Inspiration raschen Griffs dem Mädchen die Manipel um den Hals schlingt und ihr mit dem Daumen das Kinn herabdrückt, damit die Teufel entweichen. Diesen gilt

42. St. Laurentius. Flügel vom Heller-Altar. Frankfurt a. M., Städtisches historisches Museum.

die exorzistische Formel, die man in seinem offnen Buch liest. Des Mädchens Hände zittern im Krampf. Die Kunst, das Allerflüchtigste Form werden zu lassen, feiert in diesen Tastorganen die ersten großen Triumphe.

Wenn wir von der „Reifezeit" eines Künstlers sprechen, so meinen wir damit gemeinhin die Zeit, wo es für ihn ein Ende hat mit Erwerbungen von außen her und deshalb auch mit den, durch den unvermeidlichen Anpassungsprozeß bedingten, fortgesetzten Metamorphosen des eignen Stils. Der reife Baum trägt Früchte, die nun Jahr für Jahr einer Gattung sind, wenn nicht, was bei großen, sehr fruchtbaren und sehr kostbaren Exemplaren zuweilen der Fall gewesen ist, eine zweite und dritte Reifezeit eintritt. Zwar bleibt es nicht ganz bei derjenigen Immergleichheit, die einem fruchtbaren Baum eignet. Denn beim Kunstschaffen handelt es sich eben um zeugende Geisteskraft, nicht um mechanisches Produzieren. Wandlungen unter dem Einfluß neuer Erkenntnis trennen auch bei dem ganz einheitlich organisierten Künstler nach wie vor frühere und spätere Werke. Allein der Unterschied ist gering gegen die Metamorphosen von früher; denn die Anregungen kommen ja nun nicht mehr von außen, sondern einzig von innen, aus des Künstlers eigenstem Ich. Der Stil hat seine feste Richtung, in der er nun konstant verharrt, in der es nur noch ein Weiterschreiten zu immer reinerer Form, zu immer größerer Vollkommenheit gibt. Von Grünewald kennen wir in diesem Sinne eigentlich nur die Reifezeit, denn die Auseinandersetzung mit allem Fremden ist ja fast erledigt, ehe wir ihn als Maler kennen lernen. Er muß frühreif gewesen sein, und die Entwicklungsphasen, die wir während seines Schaffens zu verfolgen vermögen, beweisen, durch die in allen überwiegende Eigenart und Einheit des Individualstiles, daß es sich dabei eigentlich nur um Umformungen aus dem Eigenen heraus und nicht mehr um stärkere Verarbeitung erworbener Eigenschaften handelt. Und zugleich beweist der Meister, daß auch bis zu seinem Tode keine wesentliche Einschränkung in dieser unerhört elastischen, fortgesetzten Selbstkritik und diesem unaufhörlichen Sichwandeln bei konstanter Grundanschauung stattgehabt hat. Allein, wenn auch die geistige Schaffenselastizität, das fortgesetzte Neuwollen und Neuanschauen der Dinge wie ihrer Deutungsmöglichkeiten zeitlebens nicht nachläßt, so besteht doch seit der Zeit des Isenheimer Altars eine merklich stabilere Kontinuität der Gestaltungsideen als in der vorhergehenden Periode. Wenigstens müssen wir das — trotzdem die entscheidenden Malereien jener Jahre zwischen 1504 und 1507 fehlen — angesichts des noch geradezu enormen Umschaltungsvermögens, das aus den innerhalb kürzester Frist nacheinander aus grundverschiedenen Bildvorstellungen heraus geschaffenen Frankfurter Heiligenfiguren und den Isenheimer Einzelgestalten spricht, schließen. Das sind die letzten Symptome proteusartiger Anschauungswandlungen eines Künstlers, der um ein Endgültiges ringt. Ein solcher Abstand des Wollens findet sich hinfort nicht mehr.

Sebastian und Antonius (Abb. 44, 45), die beiden Einzelfiguren auf den festen Eckflügeln in Isenheim, waren, wie Schmid scharfsichtig erkannt und nachgewiesen hat,

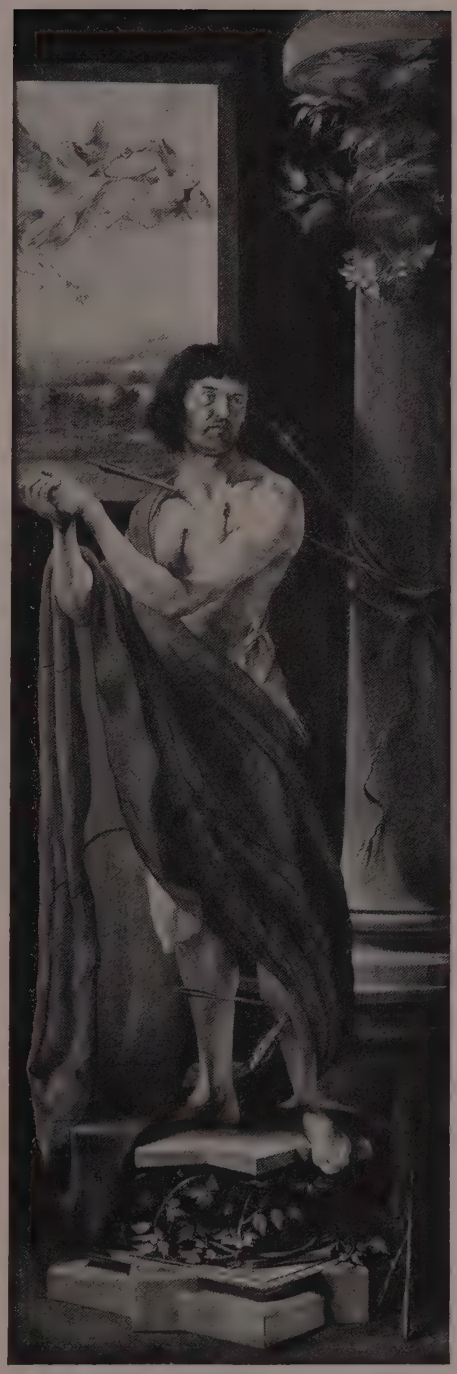
43. Dürer: Studie zum Paulus vom Heller-Altar. Wien, Albertina.

44. St. Antonius. Flügel vom Isenheimer Altar. Colmar, Museum Unterlinden.

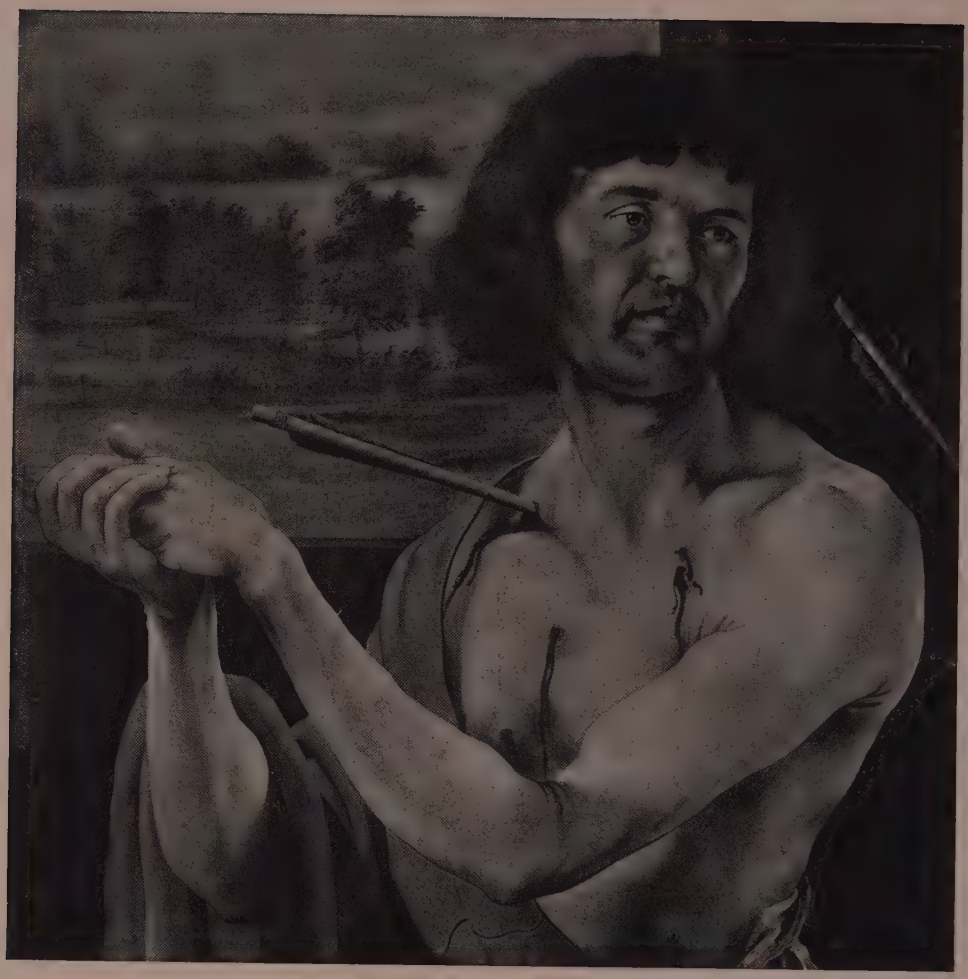
anfangs, genau wie die beiden Heiligen des Helleraltars, als Grisaillen geplant. Es wäre interessant, die Gründe, welche den Meister diese Absicht aufzugeben bestimmt haben, kennen zu lernen. Einige liegen, glaube ich, in den Tatsachen erkennbar vor. Mit den Grisaillen des Helleraltars hatte der Meister dem alten Brauch einer Unterordnung gewisser Teile am Altarganzen Folge geleistet. In Isenheim aber hat er die Gleichberechtigung und Gleichbedeutsamkeit aller Wirkungsfaktoren proklamiert. Schon, daß er die Außenflügel nicht, wie üblich, Gesellenhänden überließ — er scheint nicht einen gehabt zu haben —, legt von diesem Willen Zeugnis ab. Gerade aus der Gleichwertigkeit jedes Teils zieht die einheitliche Steigerung der sich ablösenden Eindrücke ihre beste Kraft, und so wären die Grisaillen, die in Hinsicht auf den Entwurf zu den allerersten Arbeiten am Altar gehören könnten und deshalb möglicherweise zu einem auch in Grisaille geplanten Mittelstück in Beziehung treten sollten, nun, bei starkfarbiger Mitte, fehl am Ort gewesen. Ferner aber besteht ja auch dem ganzen Wesen nach zwischen den spätgotischen Gewandfiguren in Frankfurt und den nach Renaissanceart menschlich so bedeutend individualisierten Charakteren am Isenheimer Altar — obwohl sicher nicht ein Jahr zwischen beider Entstehung liegt — eine solche Differenz, daß mit einem illusionistischen Skulptur-Ersatz nun nicht auszukommen gewesen wäre. Trotzdem ist das Problem immer noch nicht restlos gelöst worden: Das Piedestal der Gestalten — sinnreich nur für den anfänglichen Plan — blieb bestehen, und damit auch die, den Kompromiß offenbarende, berechtigte Frage, die jeder

Laie zu stellen pflegt: was diese Menschen von Fleisch und Blut auf diesen Sockeln zu suchen haben? — Doch vermag selbst der Kompromiß nicht über das historisch bedeutungsvolle Wollen, das aus der Gestaltung unverkennbar zu Tage tritt, hinwegzutäuschen. Grünewald strebt nach einer Synthese zwischen der monumentalen Auffassung der Italiener und den deutschen Möglichkeiten. Und diese ist glücklicher gelungen als der gleiche Versuch Dürers.

Am reinsten offenbart sich dieses Wollen am Sebastian. Grünewald, der Meister aufregender Darstellungen und tiefe Kenner der Menschenphysiognomie, vermeidet in seinen Gemälden gerade da, wo das Thema sonst, der Tradition entsprechend, an diese Qualitäten appelliert, alles, was ikonographische Konvention zu schildern liebte. Er zeigt uns weder das Genrebild der Kriegsknechte, die ihre Pfeile nach dem nackten Heiligen wie nach einer Zielscheibe verschießen, noch den am Baum lehnenden Dulder, der aus tausend Pfeilwunden blutet, sondern schaltet jeglichen äußerlichen Vorgang geflissentlich aus. Antonius, dem Schutzheiligen gegen das „Antoniusfeuer" gegenüber, niederblickend auf die Gläubigen und ihr Gebet mit erhobenen Händen als Fürbitter gen Himmel tragend in wunderbarer Ruhe — so steht Sebastian, der Pestheilige, da. Die im Leib steckenden Pfeile sind auf ein Minimum reduziert. Die übrigen sind teils in den um die Säule geschlungenen Strick gesteckt, teils — mitsamt den Attributen des Märtyrerlohnes — den heranfliegenden Engeln in die Hände gegeben (Abb. 47). Das ist italienisch und findet sich wohl auch bei Dürer einmal. Das



45. St. Sebastian. Flügel vom Isenheimer Altar. Colmar, Museum Unterlinden.



46. Oberkörper des Sebastian mit Landschaft vom Isenheimer Altar.

Kontrapostmotiv des Akts dürfte von Mantegna herzuleiten sein. Es bedeutet im Werk Grünewalds und zumal im Zusammenhang des Isenheimer Altars eine Ausnahme, die nach einer plausiblen Erklärung verlangt. Die Lösung aber, die der Maler gibt, muß ebenso unstatuarisch (im italienischen Sinne) wie malerisch (im deutschen Sinne) genannt werden. Ein prachtvoll gemalter Männerakt in überreicher Durchführung. Ein Stück vollendeter Malerei um der Malerei willen. Wie der Maler die Figur unter doppelte, sich bekämpfende Lichtbahnen im Innenraum bringt (Abb. 45) und den Kopf dunkel gegen die Folie einer vor dem Fenster glastenden Freiluftlandschaft stellt, wie er zuguterletzt dies alles mit der renaissancehaft selbstbewußten Idee eines Selbstporträts vereint, dies alles läßt fast den Gedanken aufkommen, er habe dem Stifter Guido Guersi,

der ein kunstliebender Italiener war, einmal in überschäumendem Kraftgefühl den Beweis deutscher Überlegenheit über welsche Kunst liefern wollen. Gerade die für Grünewald singuläre Herausstellung des rein Artistischen macht es wahrscheinlich, daß er mit seinem Bilde etwas wie eine bewußte Synthese wollte. Denn das Entscheidende ist ja nicht, daß er sich überhaupt an Mantegna angelehnt hat. Das Wesentlichste ist vielmehr, daß er trotzdem ein Werk hinstellen konnte, das so unverkennbar Grünewaldisch wie die Kreuzigung nebenan oder die Verspottung in München, so ganz unitalienisch wie das Selbstbildnis Rembrandts nach dem Schema des Raffaelschen Castiglione oder die Rubenssche Transfiguration geblieben ist.

47. Engel mit der Märtyrerkrone für Sebastian vom Isenheimer Altar.

Grünewald umgeht von vornherein die Probleme der italienischen „Gelenkfigur". Dazu verhilft in hervorragendem Maße der prachtvolle, rote Mantel, der von vorn und hinten in prachtvoller Steilkurve die Gestalt umfängt und zu dem rechten, erhobenen Arm gleichsam hinaufstrebt. Aber nicht allein der Umstand macht den Fall so interessant, daß auf diese Weise die sämtlichen entscheidenden Gelenkpartien in ihrer Lage und Funktion verunklärt worden sind. Wichtiger ist es, daß nun der ähnlich wie bei den Frankfurter Heiligen als ornamentales Leitmotiv mitredende Mantel die eigentliche Ausdrucksgebärde der Arme und gefalteten Hände in analoger vergrößerter Gestalt wiederholt. Wodurch das Motiv — dem in der Bildrechnung der gesamten Altaraußenseite die Aufgabe zufällt, den weisenden Arm des Täufers im Kreuzigungsbilde nachdrücklich zu stützen und dem Umsinken der Mutter Nachdruck zu verleihen — weniger

körperlich, als vielmehr vor allem geistig bedeutend und beherrschend wird. Der Mantel ist auch nicht bloß zufällig das koloristisch Auffälligste im Bilde. Sein inbrünstiges Rot, dem des Täufers verwandt, hat tieferen Sinn. Für Grünewald ist die Farbe immer da am bedeutendsten, wo er Geistiges zu sagen hat. Hier unterstützt sie das, was die Umrisse gewissermaßen metaphorisch sagen; die Gebetsstimmung der Armgebärde erklingt gesteigert in dem umfassenden Mantel.

Von dem Antlitz, dem Selbstporträt Grünewalds (Abb. 84), wird noch (S. 176 ff.) zu reden sein. Eine schöne Studie zu den Armen befindet sich — weil zerschnitten — in Dresden und Göttingen (Abb. 100, 101).

St. Antonius, bei all seinen farbigen Wundern allgemeiner gehalten, wird als Persönlichkeit nicht recht eindrucksvoll. Die Seele, die drüben auch aus dem Seherblick des Sebastian spricht, wird hier trotz aller malerischen Finessen nicht frei. Von Herzen wohl ist dem Maler erst, wo er ein Teufelchen mit Lärm und Gestank durch die Butzenscheiben fahren lassen kann. Da gibt es Farben- und Formbrechungen zu beobachten, wie man sie bis dahin höchstens einmal in den glücklichsten Stunden der altniederländischen Malerei zu sehen bekommen hatte (Abb. 49).

VI. Die Menschwerdung Christi und die Legenden von unsrer lieben Frau.

Die Nacht von Golgatha versinkt, wenn das erste Flügelpaar des Altars die Prächte der jubelerfüllten Weihenacht, die dämmrige Idylle der Verkündigung, das Mysterium des Engelskonzerts und die Majestät der Transfiguration des Auferstandenen entfaltet (Abb. 5). Wie die wechselnden Vorgänge innig miteinander verbunden sind, so hängt auch der Schauplatz fortlaufend zusammen. Aus dem Dämmer der Betkapelle, in dem der Geist des Herrn in Gestalt einer Taube die Verkündete überschattet, öffnet sich rechts, von regenbogenschillerndem Duft erfüllt, buntprunkend, die spätgotische Tempelhalle, in welcher der Engel kindliche Königin, selbst ein Gebilde aus farbigen Lichtern, vom Gesang und Instrumentenspiel ihrer Untertanen umjubelt, kniend die Gnade ihrer Schwangerschaft preist. Einige Stufen führen hinab in den beschlossenen Garten, wo am Rande des murmelnden Lebensquells unter dem prangenden Geblüte des roten Rosenstocks, Maria, diesmal lächelnde Mutter, sitzt und ihren göttlichen, aber in aller Niedrigkeit geborenen Sohn, voll Freude an seinem kindlichen Getreibe, auf den Händen trägt. Schwindelnd hoch hinauf in die blaue Märchennacht erheben sich die Bergriesen. Höher noch als diese, Licht vom reinsten Licht, thront Gottvater. Flammige Strahlen weben seinen Mantel. Engel werden daraus. Sie ordnen sich zu feierlicher Prozession, den Höchsten wie die Schar der Morgensterne zu loben, indessen andere mit dem

48. Unterer Teil des Sebastian vom Isenheimer Altar.

duftigen Gewölk niederschweben ins Tal, den Hirten auf dem Felde die frohe Botschaft zu bringen. Dunkler und blauer wird die Nacht, in der die Erde ihre Gestalt verhüllt. Das Felsengrab birst. Und im Mantel der Morgenröte, die priesterlichen Arme und wunden Hände weit in des Hauptes Glorie ausbreitend, kehrt der Geist zum Geist zurück. Wie gefällte Eichen liegen die Wächter (Abb. 50—67).

Wie der Schauplatz weiterführt, so schafft auch die Lichtabstufung ein Einheitsbild aus Flügeln und Mitteltafel. Der klare Dämmer der Verkündigungskapelle verdichtet sich zu dem mystischen Dunst des Tempels, aus dem die Engelsvision gleich einem Geschmeide feuriger Edelsteine geheimnisvoll herausfunkelt. Dann lichtet sich die Szene auf. Aber von der Tageshelligkeit des beschlossenen Gartens zur blauen Mondnacht darüber und dahinter ist ein ähnlicher Übergang wie von Kapelle zum Tempel, und die Verdichtung der Nacht geht dann zum Äußersten in der Auferstehung. Die rhythmische Zäsur steht diesmal in der Mitte. Ein anderes Metrum herrscht als an der ersten Bilderreihe. Die Wandlungen wechseln im Aufbau wie die Sätze einer Symphonie.

Grünewald ist bei der Arbeit am Altar konsequent von außen her nach innen, von der Kreuzigungsseite zu den Mariengeschichten und dann zu den Antoniuslegenden fortgeschritten und ist dabei vom zeichnerisch-skulpturalen zum freimalerisch-impressionistischen Stil aufgewachsen. Wunderlich, daß die Geschlossenheit des Gesamtwerks nicht gelitten hat unter solchem Wandel der stilistischen Ausdrucksmittel. Wer das Problematische einer solchen Beobachtung zum Anlaß nimmt, das Phänomen ursächlich zu verstehen — denn die innere Einheit hat im Gegenteil nur gewonnen, dies grandiose Crescendo der Evolution von Wandlung zu Wandlung hängt sogar unmittelbar von dieser Entwicklung des Stils ab —, wird abermals eine Reihe von wesentlichen Charakterzügen der Grünewaldkunst begreifen lernen.

Der felsenfeste Tatsachensinn dieses Geschlechts konnte auch an die übersinnlichen Wundergeschichten nur in der Form des Lutherschen „das ist", nicht unter der allegorischen „das bedeutet" glauben. So allein wurde der Mensch gezwungen, die Wahrheit zu bekennen, wenn sie als Wirklichkeit vor seinem Blick erschien. Man soll ja nicht wähnen, es habe für Grünewald gleich die Aufgabe vorgelegen, eine Auswahl von Szenen aus dem Leben unsrer lieben Frau zu schildern. Die leitende Idee im Gedankenkomplex der Isenheimer Gemälde betraf das Lehrgebäude der Dogmatiker, lauter übersinnliche Begriffe also, lauter „Bedeutungen", nichts konkret „Seiendes".

Der göttliche Heilsplan ist damals in Bilderbüchern, an Kirchenfenstern usw. fortwährend in der üblichen theologischen Hieroglyphik dargestellt worden. Nicht als Handlung und nicht in naturhaftem Zusammenhang, sondern mit Hilfe bedeutungsvoller Sinnbilder. Davon hat Grünewald nichts. Und doch ist alles da, was zum Inventar der dogmatischen Begriffssymbole nur immer erforderlich ist. Nur: anstatt den beschlossenen Garten, den Lebensbrunnen, die Stadt Davids, die Himmelspforte, den Stern der Meere, den Ölbaum, das Kristall ohne Makel — und wie das Requisitar des „mari-

49. St. Antonius und der Teufel vom Isenheimer Altar.

50. Marien Erwartung, Engelskonzert und Maria im Rosenhag vom Isenheim

lfeld bei geöffneten Flügeln im Originalrahmen.) Colmar, Museum Unterlinden.

anischen Symbolsystems" (J. Bernhard) sonst lauten mag — nebeneinander aufzuzählen, baut seine Phantasie daraus die makellose Schönheit einer natürlichen Welt, deren der Schöpfer der wirklichen sich nicht zu schämen brauchte. Mehr noch. Das dogmatische Geflecht des weiteren Inhalts, das mit der Inkarnationslehre verknüpft war, die Königin der Engel als Mittlerin zwischen Altem und Neuem Bunde, die Begleitumstände der Geburt des Menschensohnes und die Sinnbilder seiner Erniedrigung — alles schließt sich in der schauenden Einbildungskraft dieses Realisten zusammen, synthetisch als habe er nur in die nächste Natur hineinzugreifen brauchen und abzubilden, was er vor Augen hatte. Von der Person Mariens sprach das Programm vermutlich nur insofern sie allegorisch-begrifflich zu dem Dogma der Menschwerdung gehörte. Grünewald stellt ihr minniglicheS Frauentum in die geistige Mitte, schenkt ihm die aus Duft, Licht, Wärme gewirkte Welt zur Wohnung und erzählt ein Marienleben. Nur an der seltsamen Auswahl der Episoden und den Zusammenbeziehungen merkt man, daß noch von etwas anderem die Rede ist.

Bei solcher Auffassung begreift es sich, warum Grünewald die Auferstehung allein in diesem Zusammenhang ließ und die Kreuzigung — nur äußerlich der liturgischen Bedeutung angepaßt — als Welt für sich in äußerster erregter Naturnähe aus dem „Heilsplan" herausnehmen mußte. Das wahrhaftige Dasein dieser unfaßlichen Dinge sollte überzeugen, sollte durch seine unbezweifelbare Wirklichkeit sinnlich überwältigen. Mit der realistischen Form allein aber waren die Erscheinungen nicht in die Sphäre des Übersinnlichen zu heben; ebensowenig mit den widervernünftigen, dem Erfahrungswissen zuwiderlaufenden Eigenschaften, die Grünewald hier fortwährend, sowohl sachlich wie rein formal, wirksam werden läßt — Aufhebung des Einheitsmaßstabs, der Körperfestigkeit der Lokalfarbe usw. Man möchte sich nur fragen: worin denn die geheime Beweiskraft dieser Mirakel bestehe, warum die Inkonsequenzen in der räumlichen Verknüpfung gerade bei so sachlichen, naturechten Einzelheiten nicht bloß als launenhafte Störung des reinen Eindrucks erscheinen? Gewiß nicht allein und ausschließlich deshalb, aber doch vor allen Dingen, weil die Wandlung in so unerhörtem Kontrast zwischen den beiden andern, namentlich aber nach dem furchtbaren, grauenvoll faktischen Golgatha erscheint, und die ganze Bildfolge in so hohem Grade auf diese angewiesen ist, daß sie ihre Wirkung erst voll zu entfalten vermag, wenn die natürliche Bildfolge am Altar selbst wirksam wird. Nicht nur der Jubelrausch bedarf des Gegensatzes des entsetzlichen Ernstes; die Wirklichkeit, die hier spricht, wird erst zum Wunder, wenn sie am Realismus der ersten Wandlung gemessen wird.

Die Auferstehung des Herrn möge hier den Marienlegenden vorangestellt und als Bindeglied zur Passion betrachtet werden (Abb. 51—54). Liturgisch aufgefaßt, mischt sie Züge aus der Auferstehungslegende mit dem biblischen Bericht der Verklärung. Einzelnes gemahnt unmittelbar an diese. „Sein Angesicht leuchtete als wie die Sonne und seine Kleider wurden weiß als wie ein Licht", und an den Beschauer

51. Auferstehung. Flügel vom Isenheimer Altar. Colmar, Museum Unterlinden.

52. Evangelist Matthäus, aus dem Evangeliar Kaiser Ottos III. München, Hofbibliothek.

wendet sich das Bild offensichtlich entsprechend dem Wort, das Petrus, als Augenzeuge der Verklärung, an die Christenheit richtete: „Und ihr tut wohl, daß ihr darauf achtet, als auf ein Licht, das da scheinet an einem dunklen Ort, bis der Tag anbreche, und der Morgenstern aufgehe in eurem Herzen."

Es ist schon auf die Eigentümlichkeit des Grünewaldischen Mystizismus im Gegensatz zu dem des eigentlichen Mittelalters hingewiesen worden. Das Geistig-Überwirkliche soll aus der leiblichsten und allerwahrhaftigsten Wirklichkeit erzeugtes Erlebnis eines Jeden werden können. Darin ist Grünewald mit dem Realismus seiner Zeitgenossen völlig eines Sinnes, und hier spricht sich nun dieser Zug wiederum besonders aus. Eine

53. Der Auferstandene vom Isenheimer Altar.

durch und durch realistisch gesonnene Zeit vom Wunder in sinnlicher Faßbarkeit zu überzeugen, war nur dann möglich, wenn der Künstler von der körperlichen Darstellung den Zwang zu geistiger Assoziation ausgehen ließ. Der Beschauer des Erlösten mußte genötigt werden, den dargestellten Körperzustand am eignen Leibe nachzufühlen und die mit diesem unwillkürlich sich assoziierenden Gemütszustände auf diesem Wege aus der Darstellung heraus zu lesen. Bei Grünewald besteht dieser Zwang zu Erlebnis. Man glaubt, wie man den schönen Worten der Legendenüberlieferung glaubt: „wohin des Hauptes Glorie vorangeht, da folgt die Hoffnung der Glieder nach". Denn dieser in jeder Muskel entspannte, sowohl in jedem Gelenk von dem Leilach, wie in seiner vergeistigt-entmaterialisierten Feingliedrigkeit von der irdischen Hülle erlöste Auferstandene — man vergleiche nur die schlanken Hände oder die hohe Stirn mit dem massiven Körper des Gekreuzigten! (Abb. 11) — fährt wirklich aus eigner, geistiger Kraft auf. Ist der befreite und entbundene Gott. So, daß wir die sich vor unsern Augen in die Glorie auflösenden Konturen des Hauptes wahrhaft wie eine geistige „Verbrennung" empfinden. Auch darin folgt Grünewald der Legende, daß er einen andern Menschentypus für den Auferstandenen als für den Crucifixus wählt: „Häßlich im Tod, herrlich, da er auferstund. Dunkel in seiner Schmach, strahlend im Himmelreich."

Der Auferstandene steht sozusagen nicht gleich als fertige Erscheinung da; seine schwebende körperlose Leichtigkeit entwickelt sich erst aus dem Kontrast zu den mit allen Mitteln eines stilleben-freudigen Illusionismus möglichst gegenständlich greifbar gemachten Wächtern. Unerläßliche Vorbedingung solcher Wirkung ist, daß zunächst die Vorstellung eines unlöslichen Ganzen geschaffen werde, so daß jeder Teil desselben nur aus der sinnlichen Beziehung zu seinem Gegen-Teil ausdruckskräftig wird. Zwei entscheidende Komponenten hat die großartige Antithese: Den schweren Horizontalsockel und die daraus aufrauschende Vertikale. Für jenen ist wesentlich, daß auf knappstem horizontal begrenzten Flächenausschnitt mit Überschneidung und Verkürzung ein von dramatischer Drängung ganz erfüllter Raumeindruck entsteht; für diese, daß im weiten Raum sich alle Form in klarster Schaubarkeit frontal ausbreite. Oben bleibt alle plastische Modellierung auf den Mantel beschränkt. Das schmale hochstirnige Antlitz des Erlösten entbehrt aller zeichnerischen Begrenzung. Der Blick auf den Beschauer hat so unsagbare Gewalt, weil er am ganzen Altar kein zweites Mal vorkommt (Abb. 53).

Zu dieser inneren Notwendigkeit der Erscheinung kommt noch der äußere Zwang einer durch strenge Proportionen geschaffenen Bildorganik. Ausgehend von dem Glorienkreis und der Stellung Christi innerhalb desselben, fügt sich jede Form und Linie, ebenso wie das Licht und die mit ihm wechselnde Farbe einem reichen System von unter sich ähnlichen, gleichseitigen, bzw. gleichschenkligen Dreiecken ein, deren geheime ordnende Kraft man spürt, lange bevor das waltende Prinzip erkannt wird. Das war mittelalterliche Überlieferung der Bauhütten. Die Zahl ist das Mittel, mit dem das ganze Mittelalter

54. Wächter am Grabe vom Isenheimer Altar.

wie mit einer für Eingeweihte bestimmten Sprache umging. Genauere Untersuchungen für Grünewald fehlen leider noch. Wenn aber auch der letzte mystische Sinn seiner Triangulationsgeheimnisse uns wohl für immer verloren bleiben wird, so haben wir hier doch das ästhetische Ergebnis. Und das ist eben, was wir die Notwendigkeit nennen: Kein Gewandzipfel ist zufällig in seiner Lage. Diese Ordnung gibt dem Ganzen trotz der Augenblicklichkeit der Vision den Charakter des Ewigen, den jeder instinktiv fühlt, auch ohne sich der Konstruktion bewußt zu werden.

Innerhalb dieser gesetzlichen Gebundenheit, zu der noch die Symmetrie als wichtiges Ingrediens der feierlichen Wirkung hinzutritt, gibt Grünewald jedoch das Erlebnis mit der ganzen suggestiven Kraft eines Naturereignisses. Sein Vorstellungsvermögen ist zu solcher Präzision geschärft, daß er selbst da, wo jedes Modell begreiflicherweise versagt, nachtwandlerisch sicher die Formen festzuhalten weiß. Für den Bewegungseindruck sind ein paar Momente entscheidend. Zunächst die Farbe; sie vor allem ist es, die das Werk aus jeder Vergleichbarkeit, selbst mit den kühnsten Koloristen des XVI. Jahrhunderts, heraus hebt. Ist auch diese Kühnheit die Folge einer an den Beleuchtungseffekten der farbigen Glasfenster geschulten Farbenvorstellung? Man möchte es in der Tat glauben. Es ist unerhört, wie das dem Auferstehenden einer Dampfwolke

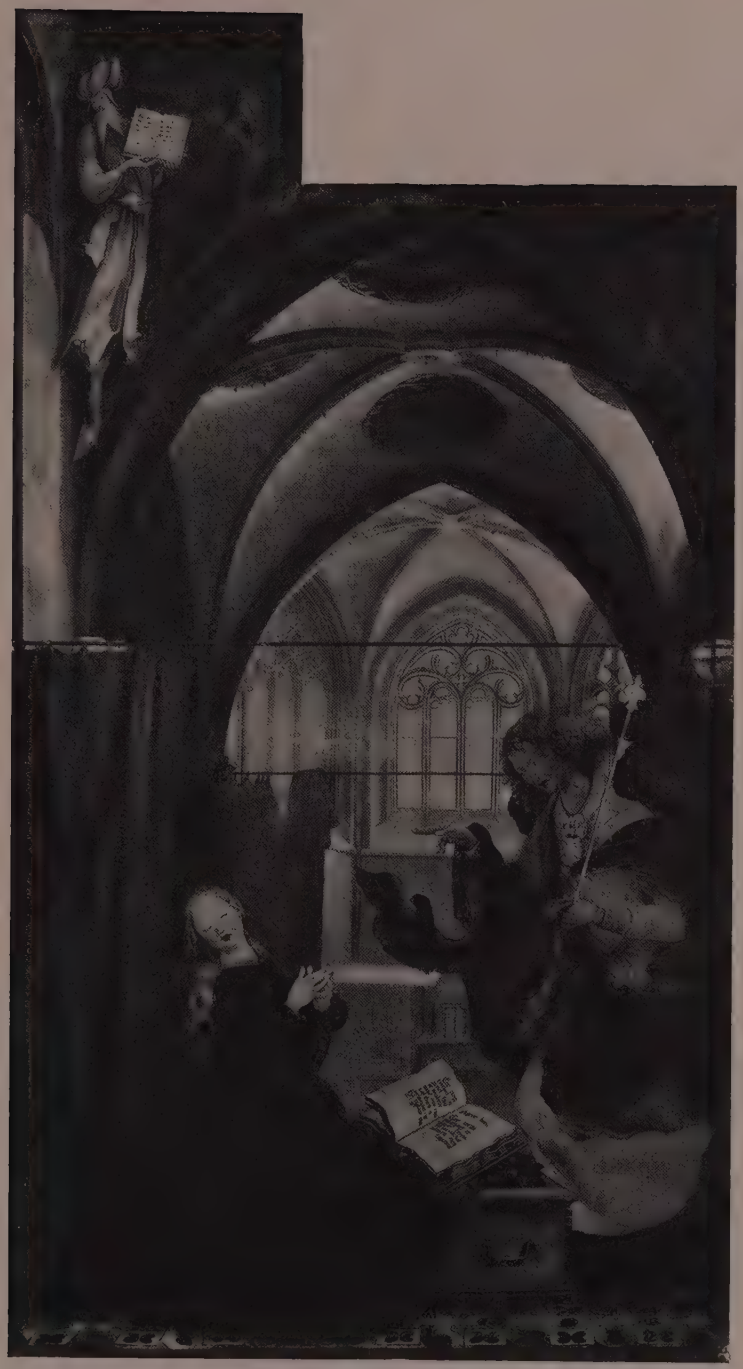
gleich nachströmende Bahrtuch seine Farbe vor unsern Augen verändert (8). Aus dem Blauweiß unten über das Violett und Rot der Mitte zu dem in der Glorie verfließenden Gelb macht das Auge die Wandlung mit, ebenso wie es die wirbelnden Farbkreise der Gloriole als eine aus fortgesetzter Emanation erfolgende Verbrennung des jeder festen Form sich entäußernden Hauptes erlebt. Das gleiche Gefühl erwecken die Sterne am Himmel; sie „flackern" in des Wortes eigentlichstem Sinne.

Auch die Verklärung hat Grünewald — für die Frankfurter Dominikanerkirche, dieselbe, die bereits seine Flügelbilder zum Helleraltar barg — gemalt. Aber wir wissen von dem Gemälde nicht viel mehr, als daß es eine seiner außerordentlichsten Arbeiten gewesen ist. Denn Sandrart, der es gesehen und einigermaßen beschrieben hat, wird nicht müde, mit schmückenden Adjektiven und Superlativen die Schönheit dieses „absonderlich preiswürdigen" Gemäldes hervorzuheben. „Von Invention, Colorit und allen Zierlichkeiten so fürtrefflich gebildet, daß es Selzamkeithalber von nichts übertroffen wird, ja es ist in Manier und Eigenschaft unvergleichlich und eine Mutter aller Gratien." Wir haben allen Grund, dies Lob nicht für übertrieben zu halten, denn es war in „Wasserfarben" gemalt, und wir wissen, daß z. B. Dürer dieses Verfahren (auf sehr feiner Leinwand) nur da anzuwenden pflegte, wo es all seine Kunst zu zeigen galt. Sein Selbstbild, das er Raffael übersandte, war in dieser Technik ausgeführt.

Was uns heute von dem Werk geblieben ist, sind nur zwei wunderbar angelegte, unendlich form- und phantasiereich ausgeführte Studienblätter. Sie geben uns eine schwache Ahnung von dem, was Grünewald hier, wohl in der Zeit der ersten Frankfurter Jahre, geplant und bald darauf ausgeführt hat. (Abb. 107, 108.)

Die zwei Zeichnungen (im Dresdner Kupferstich-Kabinett) zeigen zwei von den Augenzeugen des Wunders am Berge Tabor. Petrus — kenntlich an Tonsur und kurzrundem Vollbart — am Boden, fast im Profil. Er ist aus der knienden Stellung urplötzlich vornüber „auf sein Antlitz fallend" dargestellt; die rechte Hand greift den Boden, die linke schlägt im Sturze aus, wie die Pranke eines verwundeten Löwen. Der andere, Jakobus, ist in ähnlich momentaner Aktion gegeben, die nur mit noch größerer Vehemenz zur Wirkung kommt, weil sich alles an ihm in stärkster Verkürzung zeigt. „Von Furcht ganz verzuckt" hat Sandrart beide genannt.

Aus dessen Beschreibung ist es möglich, sich einen ungefähren Begriff von der ursprünglichen Komposition im großen ganzen zu machen. Petrus befand sich ganz links am Rande, aber etwas zurück im Raum, während Jakobus, der etwa die Mitte — etwas nach links zu Petrus hin — einnahm, hart am vorderen Rande kniete. Seine Verkürzung leitete jäh in den Raum hinein, und gleich im Anschluß an sie muß dann die „verwunderlich schöne Wolke" aufgerauscht sein, die sich „zuvorderst" befand. Der Stil dieser Zeichnungen stimmt gut zu Sandrarts Angabe, Grünewald habe „um 1505 gelebt". Man darf nicht übersehen, daß ihm die Verklärung als ein Hauptwerk galt und er möglicherweise deren Entstehungszeit auf Grund genauerer Überlieferung



55. Marien-Verkündigung. Flügel vom Isenheimer Altar. Colmar, Museum Unterlinden.

kannte. Wenn ich ein Stilkriterium für meine Annahme heranziehen soll: Die Faltengebung, z. B. über den Unterschenkeln des Jakobus, steht dem harten Knitterstil der Verspottung jedenfalls näher als dem der Frankfurter Grisaillen. Für Sandrart war an dem Bilde das „Verwunderlichste" die Wolke. Auf dem Petrusblatte ist das Immaterielle ihrer Bildung zu ahnen. Als eine Art Vorstufe zu dem Wolkenschauspiel im Geburtsbilde muß man sie sich wohl denken (Abb. 64). Doch dürfte das Lichtschauspiel ganz anderer Art als dasjenige des Auferstehungsbildes gewesen sein. Es war gewiß „des Lichtes Fülle", nicht „das Licht an einem dunkeln Ort" beabsichtigt. Trotz der oben bereits beobachteten Härte der zeichnerischen Faktur, sprechen doch in den farblosen Entwürfen die Reflexlichter schon mit ungewöhnlicher Brillanz (9).

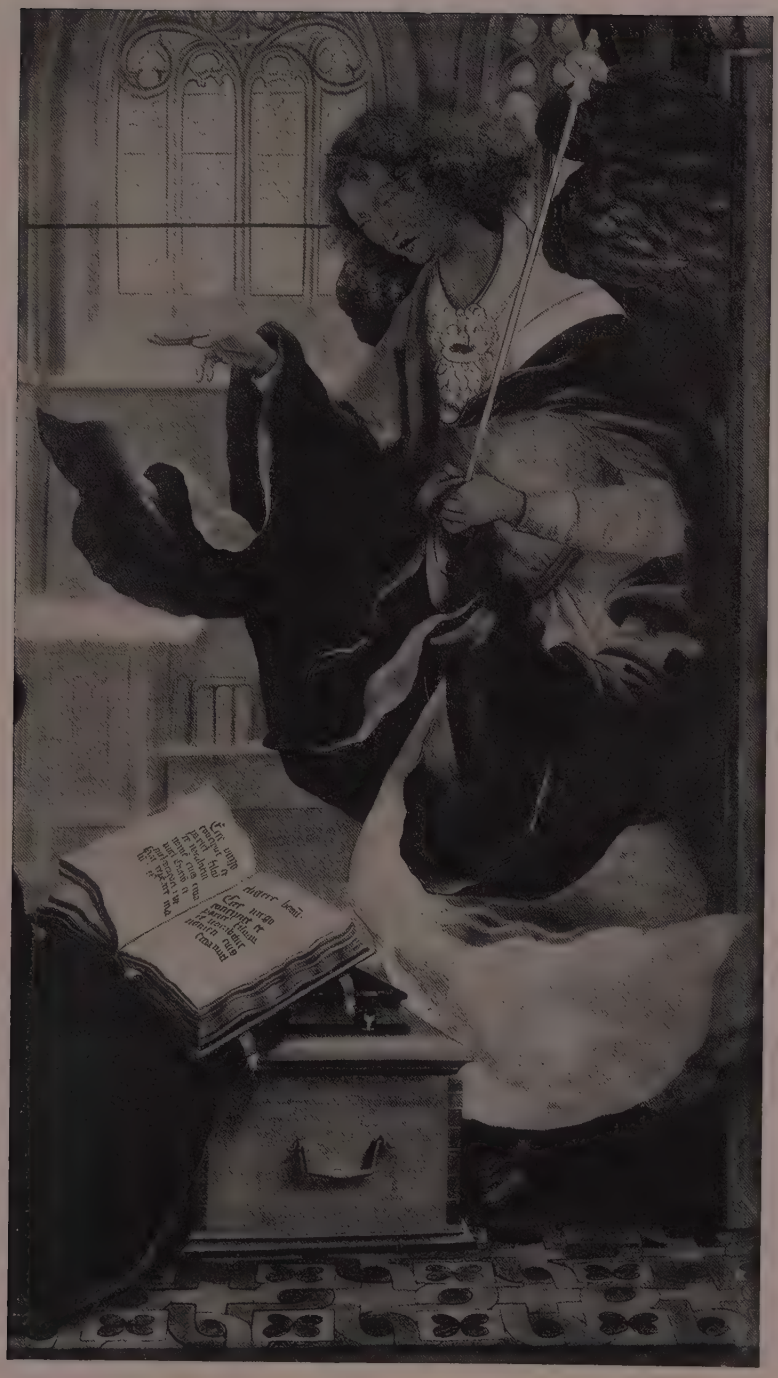
Verkündigung. Man sollte meinen, der schlichte Legendenbericht hätte nur auf eine Weise dargestellt werden können. Maria war 14 Jahre, als sie die Stätte ihrer Kindheit, den Tempel, verließ und sich zu ihren Eltern begab. Dort in ihrem Hause empfing sie den Boten des Herrn, der ihr die Kraft des Höchsten verkündete. Trotzdem aber gibt es in der altdeutschen Malerei kaum einmal eine wirklich kindliche Maria; man findet höchstens die überfeinerte, zeitlose Gestalt wie bei Schongauer. Zumeist ist sie die imposante Hausfrau, bei Dürer wohl auch, wie in Italien, die tragische Königin. Außer in den Niederlanden, gehört aber auch das in der Legende erwähnte Elternhaus als Szenerie mehr zu den Seltenheiten. Dürer gibt entweder die gewaltige Halle mit Landschaftshintergrund oder eine zeltartige Szenendekoration. Dann aber — ich denke an die kleine Holzschnittpassion — blitzen und zucken bereits die Lichtstrahlen, als habe sich der Himmel selbst aufgetan. Grünewald hat wirklich ein Kind gemalt; ein Fräulein in erster Jugendblüte, mit elastisch umrissenen Formen (Abb. 56). Die Hände von der bekannten Beweglichkeit, vielleicht noch feinrassiger als gewöhnlich; sehr lange Mittelglieder an den Fingern. Es sind Correggiohände; aber deutsche, ohne die Affektiertheit des Parmesen. Der Engel, der im Gleitflug vor ihr niedergeht, ist nachträglich ins Übergroße gesteigert worden und wird nun durch sein Verhältnis zu dem niedrigen Raume zur erschreckenden, ja, infolge der in den Gewandformen bedrohlich vergrößerten Grußgebärde, fast zur beängstigenden Erscheinung, so daß man das echt magdliche Zurückschrecken der Jungfrau nur allzu gut versteht (Abb. 55, 57).

Gegenwärtig, schlicht und doch ungemein phantastisch ist die von sondergotischem Raumgefühl eingegebene, klein ausgemessene Hauskapelle. Ein merkwürdiger Doppelraum mit rätselhaften Ein- und Ausspründen. Aber ein bis in Steinfugenschnitt und Gewölbedekor echtes Raumporträt. Als solches ist es auch das erste unter Verzicht auf alle zeichnerischen Hilfen, nur mit malerischen Mitteln geschaffene Innenraumbild unserer altnationalen Malerei. Heimelig wirkt schon das verblüffend illusionistische Helldunkelspiel am Gewölbe (Abb. 58), das Stilleben der Buchlade mit den Folianten und das bunte Geplauder der (teilweise zersprungenen) Mosaikplättchen am Boden. Mit architektonischem Detail, womit die Italiener so gerne prunken, will dieser Raum

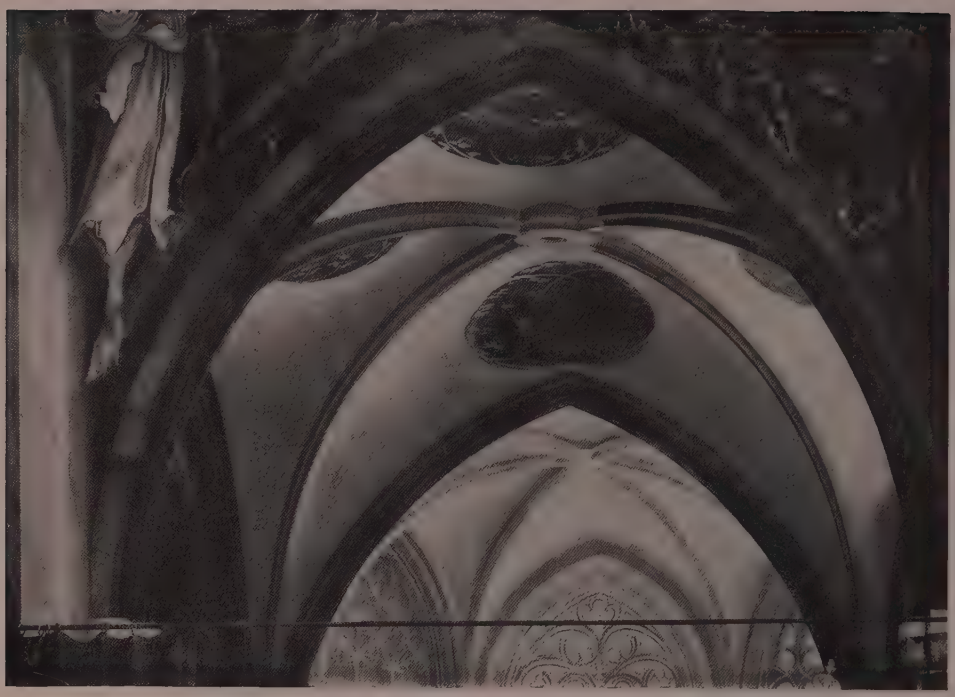
56. Maria der Verkündigung vom Isenheimer Altar.

nicht wirken. Er ist so intim wie die ganze Auffassung der Legende. Durfte ja auch, da die Verkündigung nur Auftakt der ganzen Bilderreihe sein sollte, im Hinblick auf die noch zu bringenden Crescendi in keinem Falle sich laut bemerkbar machen. Man muß beachten, wie durch die Überfülle des Gegenständlichen die trauliche Stille der Gesamterscheinung nicht nur nicht beeinträchtigt, sondern im Gegenteil durch die überzeugende Klarheit der miteinander befriedeten, sich unterfangenden und steigernden Dinge im Raum erst eigentlich erzeugt wird. Das kommt daher, daß sowohl nach der Breite wie nach der Tiefe zu alles ungemein fest und bestimmt ineinandergreift, daß durch die zwischen baulichen Raumgrenzen und Figur, wie andrerseits zwischen den Figuren selbst entstehenden Intervalle und durch ebenso klargeformte wie präzis eingefügte Stillleben der Raum, statt in abstracto von vornherein da zu sein, in echt Grünewaldischer Art erst durch das Zueinander der Formen geschaffen wird. Knappste Präzision und vollkommene Harmonie bei aller Fülle gibt dem Bilde das Wohligwohnliche, die Ruhe.

Es ist etwas grundsätzlich Neues für deutsche Malerei, den allseitig festumschließenden, aus den farbigen Oberflächen der Einzelobjekte klar herauswachsenden Tiefraum nur aus der zwiefachen Lichtqualität — dem warmen, von vorn nach hinten flutenden, und dem diesem von hinten entgegenkommenden kühlen, — aufzubauen. Die dichtere, warme Atmosphäre, in der das Rot dominiert, vorn, und die dünnere, kühle, vom Grün beherrschte, hinten, erlebt man nun mit einemmal unmittelbar wie etwas körperlich Greifbares. Die diffus durch zwei Chorfenster einströmende Helligkeit kämpft mit dem durch die Stichluke im mittleren Joch schräg nach hinten fallenden Oberlicht. So entstehen Wirkungen von größter Feinheit wie das sich gleichsam aufzehrende Halblicht an den Rippen des Abschlußgewölbes. Der Rahmen selbst, in dessen farbiger Profilierung sich die für den Raumaufbau bestimmenden Töne wie die Motive einer Ouvertüre ordnen, ist mit in die Rechnung einbezogen. Unmittelbar aus ihm heraus beginnt dann das tiefe und warme Rotbraun des Scheidbogens oben, samt der rieselnden und wogenden Bewegung seines Rankenwerks und der von unten her über dieses und die Prophetenfigur huschenden, züngelnden Reflexlichter. Langsam lichtet sich das Rampendunkel in die erste Zone mit den in ideeller Reliefffläche entwickelten Figuren von starker, aber, der Beleuchtung entsprechend, auch in der Qualität differenzierter Lokalfarbigkeit. Vorherrschendes Blau [-grün] bei Maria vor dem tiefen, prächtigen Rot des Vorhangs; vorherrschendes Goldgelb, Blond und Rot bei dem in Halbschatten und Halblicht vor dem hellen Grün des Hintergrundes schwimmenden Engel. Wie aber nun die graduelle Tiefeneroberung einzig mit der Farbe weitergeht, wie der brennrote Vorhang die Figuren nach vorn und, im Zusammenklang mit dem extrem gegensätzlichen grünen dahinter, den ganzen Raum in die Tiefe drängt, wie die ebenfalls vorn roten, hinten grünen Gewölberippen das wiederholen, und die sich aufs innigste durchflechtenden, farbigen Licht- und Schattenmodellierungen an dem



57. Verkündigungsengel und Bücherstilleben vom Isenheimer Altar.



58. Kapellengewölbe des Verkündigungsbildes vom Isenheimer Altar.

Gewölbe und den Wänden die weit auseinander geschobenen Raumteile mit ebenso unzerreißbarer wie nachgiebiger, elastischer Fessel wieder zusammennehmen, wie auf diese Art eine rastlose Bewegung den atmosphärischen Raum bald zu zerstören bald wieder neu aufzubauen scheint, so daß schließlich die im weiß-grünen, strömenden Chorfensterlicht schwebende Taube, von dunstigem Geflimmer umwoben, tatsächlich wie in flüssigem Äther dahintreibt und Wellenkreise auf ihrer Bahn hinterläßt: — das ist nicht nur eine schlechtweg endgültige malerische Lösung des Interieurproblems bei farbigem Licht, soweit sie mit den Mitteln der alten Malerei überhaupt möglich war, es ist auch eine beispiellose Leistung innerhalb ihrer technischen Fähigkeiten. Wir werden in nächster Folge bereits bemerken können, wie diese Probleme bei Grünewald weitere und weitere Ausdehnung gewinnen und zunächst den Freilichtraum zu umfassen sich bemühen (10).

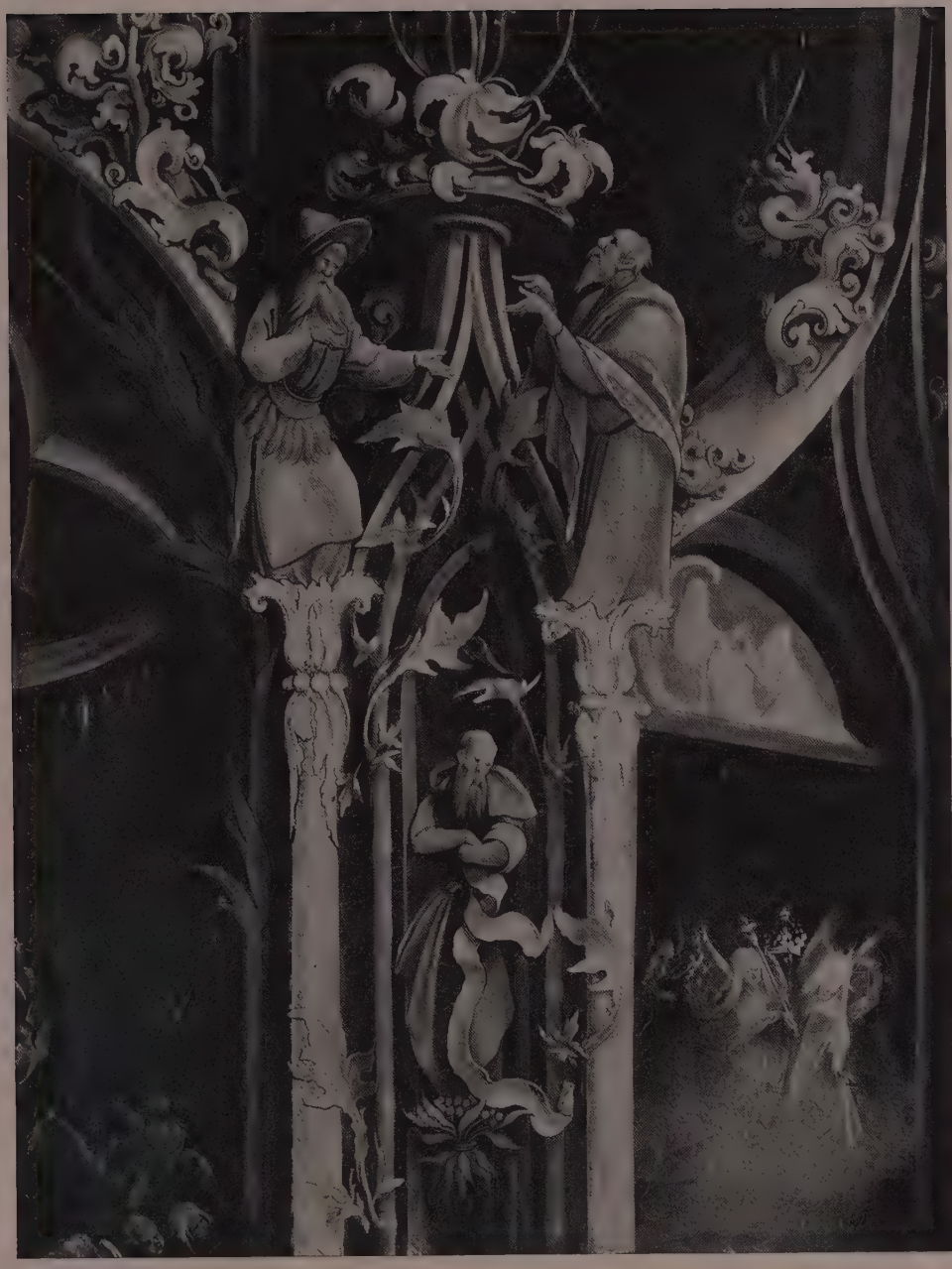
Mit dem „Engelskonzert" und der „Weihnacht" schlägt der Meister im Bericht von der Menschwerdung eine neue Seite auf (Abb. 50). Maria als Königin der Engel kniet am Tor, das aus dem alten in den neuen Bund hinausführt, in Erwartung des Heils, das sie zu bringen berufen ist. „Denn von der Verkündigung empfing die Jungfrau einen festen Glauben. Und empfing zuletzt ein Vollbringen, daß sie den Sohn Gottes empfangen hatte." Auch, daß die Schar der Engel ihrer Herrin mit himmlischen

59. Maria in Erwartung vom Isenheimer Altar.

Klängen zur Seite sind, ist legendarisch begründet. „Denn da der Engel der Verkündigung Gottes Knecht und Bote ist, so war es billig, daß die Diener von Marien Kind auch ihrem Dienst sich neigten." Nach kirchlicher Lehre gehört Maria dem alten Bund so gut wie dem neuen an. Die Geburt des Herrn macht sie zur Mittlerin zwischen beiden. Den alten Bund nun symbolisiert der „Tempel", an dem keine Prophetenfigur und kein Schmuckstück ohne sinnvolle Beziehung sein dürfte (Abb. 59, 60). Es ist aber fast das Erstaunlichste am Ganzen, daß trotzdem die dogmatischen Symbole in größter Vollzähligkeit aufgeführt sind, ein Kunstwerk von solcher sinnlichen Lebenskraft aller Formen vor unserem geblendeten Auge steht, daß wir von theologischer Spekulation auch nicht einen Hauch verspüren. Wirkliches und Unwirkliches schließt sich mit jener dichterischen Sicherheit zu einem widerspruchslosen Ganzen zusammen, die den souverän über die Dinge der Welt gebietenden Gestalter verrät. Grünewalds ungeheuer sensitive, sondergotische Linie lebt gleichsam den zitternden Rhythmus der Melodien des Engelskonzertes nach, überträgt den Rausch der Musik auf die Zierformen und Schmuckgestalten des Tempels und gibt schließlich dem zappeligen Spiel der Hände des Kindes wie dem huschenden Lächeln der Jungfrau eine Lebendigkeit, die nicht der Natur bloß nachgeahmt, sondern aus unmittelbarer Konkurrenz mit ihr hervorgegangen ist (Abb. 66, 60—63). Damit hängt es dann aber zusammen, daß Grünewald auf komplizierte Rechnung mit plastisch individualisierten Bewegungsmotiven verzichten darf. Maria schlicht frontal, das Kind fast in reiner Profilansicht: wie einfach ist doch diese Gruppe, wenn man sie etwa mit Dürers vier bis fünf Jahre älterer Zeisigmadonna (Berlin) vergleicht, die daneben um so viel unbeseelter und starrer wirkt, als sie verschwenderischer mit zerstreuten Bewegungsmotiven ausgestattet ist.

Ganz wie auf den Malereien der sogenannten „Legendenfenster" des XV. Jahrhunderts, wechselt auch bei Grünewald der Größenmaßstab der Gestalten in ein und demselben Bilde anscheinend willkürlich. In Wahrheit aber ist dabei von Willkür ebensowenig die Rede, wie bei der sich vor unsern Augen irisgleich verändernden Farbe. Im Größenwechsel, glaube ich, hat das Stilgefühl des Meisters vor allem das Ausdrucksmittel gefunden, das er brauchte, um, ohne das symbolistische Programm umstoßen zu müssen, überhaupt ein durch sich selbst faßbares Kunstwerk schaffen zu können; den märchenhaften, ja auch über alles „Wirkliche" keck hinausgreifenden Legendenton nämlich. Zu ähnlicher, teilweise sogar gleicher Wirkung benutzt er das irisierende Kolorit. Letzteres vor allem sichert dem Ganzen die innere Einheitlichkeit der Erscheinung, weil es die Tafel mit jener in sich durchaus harmonischen Buntheit der starkfarbigen gotischen Glasfenster gleichsam überrieselt.

Durch die verschiedene Flächenbesetzung und die unterschiedliche Raumbewertung wurden Schwierigkeiten ausgelöst. Links war das Gehäuse, rechts die Gruppe von Mutter und Kind Hauptsache. Beide aber mußten sich in einander völlig entsprechende Bildhälften einpassen, und zwar gleich so, daß sie auch zusammen, als ein einziges Bild,



60. Disputierende Propheten und krönende Engel vom Isenheimer Altar.

aufgefaßt werden konnten. Das gab nun Mißverhältnisse, zwischen den Bedingungen des Flügelaltars, dem auf große Zusammenhänge und rhythmische Kontraste von Wandlung zu Wandlung bedachten Willen des Meisters und der natürlichen Kapitelfolge des legendarischen Stoffs. Die Entstehungsgeschichte des Gemäldes, die aus mancherlei Reuezügen und Übermalungen heute noch mit ziemlicher Sicherheit am Originalgemälde abzulesen ist, belehrt uns denn auch, daß die glückliche Endlösung, die wir jetzt vor uns sehen, erst nach manchem Hin und Her der eignen künstlerischen Meinung vom Meister gefunden worden ist. Ein allmählicher, vermittelnder Übergang zwischen dem kleinen und dem großen Figurenformat war ausgeschlossen. An dem sprunghaften Wechsel war nichts zu ändern. Aber dem Bruch in der Mitte war vielleicht das Gewaltsame zu nehmen. Ursprünglich stießen die beiden Hälften da in großem Hiatus zusammen. Die Treppe führte breitspurig in den Garten hinab. Das störte, vor allem in Hinsicht auf die kleine — für solche Treppe viel zu kleine — Maria im Tempel. Sie mußte also unschädlich gemacht, zugleich aber auch der Hiatus überbrückt werden. Und so kam denn in letzter Stunde die große Wiege, welche die Treppe zum großen Teil und gerade in nächster Nähe der Engelskönigin dem Blick verbirgt, hinzu. Der Gedanke in seiner Einfachheit muß ungemein glücklich genannt werden. Denn, obgleich die Wiege wie das übrige Kindsstubeninventar symbolischen Sinn für die Erniedrigung des Herrn hat, ist sie doch — als Gegenstand wie auch als Farbe — für den Beschauer zwischen dem Figürlichen, Landschaftlichen, Baulichen und Vielfarbigen von keinem wesentlichen Interesse. Er sieht darüber weg und bemerkt deshalb auch nicht, wie sich sein Auge gerade daran umstellt und nun ohne Störung von den kleinen zu den großen Figuren gleitet. Es trifft auf die Wiege, bevor es zu den verschieden großen Menschen kommt. Das ist entscheidend für den Erfolg. Zugleich aber ist durch die verkürzte, unaufdringliche Ansicht der die Treppe überschneidenden Wiege auch ein pausenloser Übergang zwischen beiden Bildhälften hergestellt. Und noch eins resultiert daraus. Maria im Garten erhält nun für jeden, der nur die Mitteltafel ins Auge faßt, den notwendigen optischen Hauptakzent. Sie wird, zusammen mit dem Kinde, zur Dominante, neben der alles andere wie eine bloße Begleitung zurücktritt.

Den Hintergrund erfüllt die Verkündigung an die Hirten. In der ganzen altdeutschen Malerei wohl die originellste, das Transzendentale am vollständigsten erschöpfende Versinnlichung des: „Und alsbald war da bei den Hirten die Menge der himmlischen Heerscharen, die lobten Gott und sprachen, Ehre sei Gott in der Höhe.“ Der Gehalt eines jeden Wortes ist gesehen. Die Hirten sind „auf dem Felde“; das Landschaftlich-gewaltige behält durchaus die Führung. Springende Perspektive und impressionistische Verwischung aller zeichnerischen Formgrenzen erzwingt den überraschenden Eindruck wirklich „zahlloser“ himmlischer Heere. Der von seinen Engeln „in der Höhe“ gelobte Gott, ist — einzigartig in der alten Ikonographie — wie eine Sonne über den Bergen selbst sichtbar. Für räumliche Verknüpfung mit den Hirten sorgen zwei Lichtbahnen,

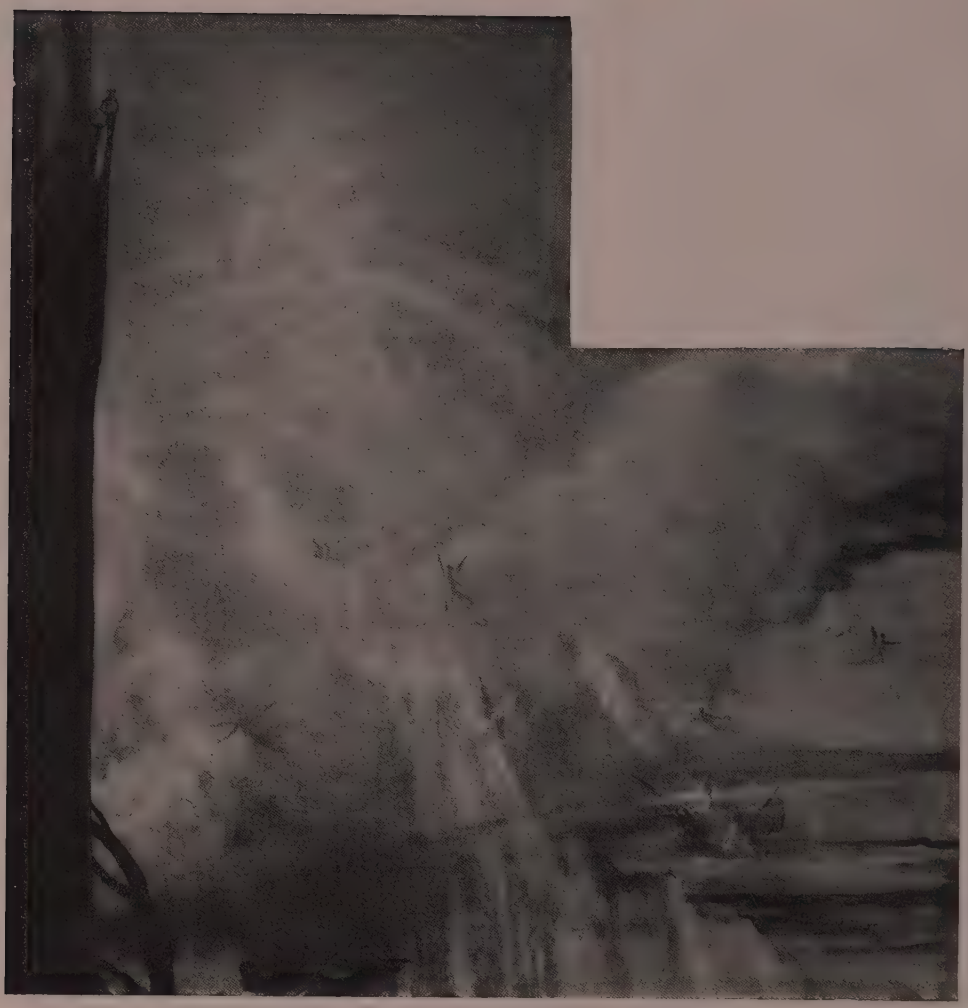
61. Engelskonzert vom Isenheimer Altar.

62. Engel, die Gambe spielend, vom Isenheimer Altar.

in deren Strahlen Engelsgestalten, nach Größen- und Deutlichkeitsabnahme stetig distanziert, sich einordnen. Die Leuchtkraft der zentralen Glorie steigernd schließt sie ein Kranz von Dunkelheiten ein. Und nun ist in dieser lichtflimmernden Wolkenflut deutlich eine vollständige mit Doppelkreuzen und Baldachin dem Herren huldigende Engelprozession zu sehen! (Abb. 64.)

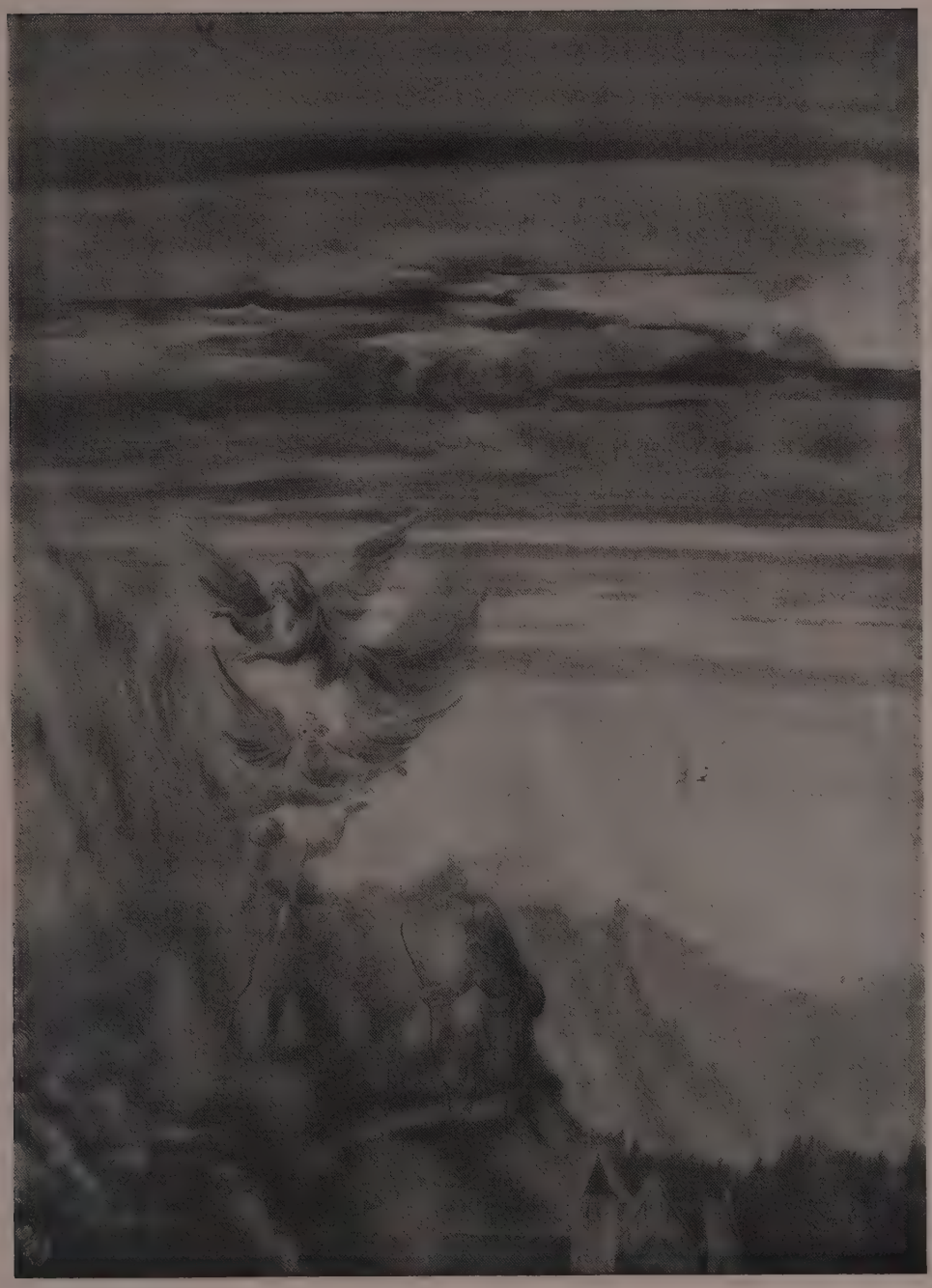
Der gegenständlichen Erkennbarkeit zuliebe sind die Hirten (Abb. 65) bedeutend größer gehalten, als es die Forderungen rationaler Perspektive gestatten würden; sie stehen dem Beschauer ferner, als die durch eine Kirche veranschaulichte „Stadt Davids". Im Übrigen verschwimmen sie im Mondlicht mit dem Gelände und geben damit, ebenso wie die Wolken darüber, einen starken Beleg für die Richtigkeit der Vermutung, daß wir es in diesem rechten Abschnitt des Bildes mit dem ersten uns in deutscher Malerei bekannten Fall einer konsequent impressionistisch studierten Mondlandschaft bei mäßig bewölktem Himmel zu tun haben. Die Teilung des Himmels in lauter horizontale Streifen verstärkt den Ausdruck des Aktiven bei den benachbarten Bergvertikalen. Sie ist auch eine der Ursachen für den überwältigenden Eindruck von Raumweite und Höhe auf dieser Seite.

63. Engel mit Bratsche und Cherubim vom Isenheimer Altar.



64. Engelshuldigung vom Isenheimer Altar.

Unser sprachliches Vermögen ist nicht fähig, dem Wunderschauspiel der Farbe irgendwie nachzukommen. Ein derartig vielstimmiger Zusammenklang, wie er hier aufgeboten ist, — malerisch völlig analog der plastischen Polyphonie spätgotischer Architektur — ist in der Geschichte der alten Malerei ohne Gleichen. Er waltet in der Oberfläche alles Einzelnen genau so wie im Ganzen. Der Rock der Maria hat in dem stets sich wandelnden Spiel seines Rot etwas von dem psychisch-aufregenden, mysteriösen Rauschen eines Wasserfalles an sich. Aber was bedeutet jetzt überhaupt noch die Form ohne die Farbe! Ist doch die Zeichnung, von der man in der ersten Bilderreihe noch so viel bemerkt, von nun an so gut wie ausgeschaltet zugunsten des rein koloristischen Gestaltungsprinzips, durch



65. Verkündigung an die Hirten vom Isenheimer Altar.

das Grünewald mit aller Konsequenz aus der Stilgemeinschaft der deutschen Malerei seines Jahrhunderts herausstrebt. In unglaublichem Maße ist seit den ersten Arbeiten am Altar die malerische Augensinnlichkeit zugleich mit dem Vermögen, den neuen Sensationen auch sofort jedes taugliche technische Ausdrucksmittel zu verschaffen, gewachsen.

Marienlegenden des Aschaffenburger Altars. Grünewalds Gönner, der Kanonikus Reitzmann, und ein anderer Aschaffenburger, hatten den Meister, bald nach seiner Heimkehr aus Isenheim, beauftragt, einen Altar für eine soeben geweihte Kapelle der Stiftskirche von Aschaffenburg auszuführen, der zur Verherrlichung eines besonderen Vorganges bestimmt war. Er sollte die sogenannte „*Maria-Schnee*" und die Gründung ihrer Kirche Sa. Maria Maggiore zeigen. Zur Zeit des Papstes Liberius war einmal das Wunder geschehen, daß in Rom mitten im Sommer Schnee fiel. Man sagte, die Jungfrau habe dadurch einem Patrizier, der ihr ein Heiligtum zu errichten beabsichtigte, den gewünschten Bauplatz anzeigen wollen. Reitzmann trieb eifrig Propaganda. Er hatte schon über das Fest ein Buch veröffentlicht, das ein Jahr vor der Kapellenweihe erschienen war. Der Altar mit den vorgeschriebenen Darstellungen kam dann nach und nach zustande. 1519 wird — der Inschrift des in der Kapelle heute noch erhaltenen Rahmens nach — alles fertig gewesen sein. Außer diesem Rahmen ist leider in Aschaffenburg vom Ganzen nichts mehr zu finden. Die Bilder sind in alle Winde zerstreut und haben sich erst in der letzten Zeit wieder zusammenfinden lassen. Das Mittelbild, übermalt und in ziemlich kläglichem Zustande, schlecht in der Pfarrkirche zu Stuppach (bei Mergentheim) aufgehängt, zeigt die Jungfrau mit dem Kinde in freier Landschaft vor einer Kirche (Abb. 68). Der rechte Flügel (Abb. 69; Museum zu Freiburg i. B.) bringt auf der Innenseite die Gründungsgeschichte von Sa. Maria Maggiore und auf der Außenseite die Hälfte einer (nicht von Grünewald gemalten) Anbetung der Könige. Der linke Flügel ist verschollen.

Das Werk ist, aller Wahrscheinlichkeit nach, ursprünglich in größerem Umfange geplant gewesen, als wie bislang angenommen werden konnte. Es ist nicht ohne weiteres verständlich, warum, da die Kapelle, in welcher der Altar als Hauptzierde stand, schon zur Zeit seiner Aufstellung ausschließlich den Namen einer Kapelle der Heiligen drei Könige trug, dennoch, nach unserm Wissen, die Außenseite des Schreins mit der Darstellung dieser Drei von Grünewald nicht einmal selbst gemalt, sondern Gehilfenhänden überlassen wurde; das ist um so auffälliger deshalb, weil ja gerade er von dem üblichen Gebrauch, den Außenseiten der Altäre untergeordnete, belanglose Themen zuzuweisen, abgegangen war und in Isenheim sogar an dieser Stelle sein Stärkstes zu sagen für gut gehalten hatte. Die naheliegende Vermutung, daß Grünewald ursprünglich selbst ein Gemälde für die Außenseite geplant hatte, an dessen Ausführung ihn aber dann wahrscheinlich die Berufung nach Mainz hinderte, wird, durch das

66. Maria mit dem Kinde vom Isenheimer Altar.

Vorhandensein dreier Studienblätter zu einer Magieranbetung aus der fraglichen Zeit, bestätigt. Zwei davon befinden sich (auf Vorder- und Rückseite eines einzigen Blattes Abb. 104, 105) im Kupferstichkabinett Berlin. Im Schmuck des prachtvoll rauschenden Faltenwurfes seines Mantels kniet der durch Kraushaar, Rundschädel und Wulstlippen charakterisierte Mohrenkönig vor der Jungfrau. Die Krone trägt er (wie später der hl. Moritz auf dem Münchner Erasmusbilde) schief in die Stirn geschoben. Zwei seltsame geflügelte Engelspagen tragen die über das Buschwerk fallende Schleppe. Zu seinen Knien liegt das Astrolabium als Abzeichen dessen, der „im Morgenlande den Stern gesehen" hat. Die Beleuchtung läßt darauf schließen, daß irgend eine geheimnisvolle Nachtszene beabsichtigt war. Auf der Rückseite des Blattes hat der Meister, in raschen Strichen, als habe er sogleich das entsprechende Gegenstück festhalten wollen, Maria mit dem sich zum König herabneigenden Kinde auf dem Schoß, gezeichnet. Ein andres Knäblein — wahrscheinlich einer von den Engeln, die die ganze Szene erfüllen sollten — blickt ihm über die Schulter. Und schließlich kommt als letzt erhaltenes, zur Komposition gehöriges Blatt, die prächtige, ausgeführte Studie des vor einer Eichholzung stehenden, betenden hl. Joseph hinzu (Abb. 106; Wien, Albertina). Er sollte hinter Maria stehen; sein Blick ging über ihre Schultern auf das Kind herab. Der ganze Grünewald steckt in der bloßen Anlage! Wie sich der rechte untere Mantelzipfel dem von hinten nach vorn vordrängenden Eichenast einpaßt, und dieser dann, nach oben steigend, das plastische Körperbewegungs- und -drehungsmotiv der Gestalt eindringlich wiederholt! Mancherlei Anzeichen sprechen dafür, daß der Gesamtentwurf zu dieser Anbetung einer von Mantegna empfangenen Anregung folgend entstanden ist (11).

Die Familienähnlichkeit zwischen der Stuppacher Jungfrau und der in Isenheim ist nicht größer als sie häufig zwischen Werken ein und desselben Meisters, wenn diese nur durch kurze zeitliche Zwischenräume getrennt sind und das gleiche Modell benutzen, zu bestehen pflegt. Die maskenhafte Starrheit des Mariengesichts ist nachträglicher Übermalung zuzuschreiben. Vermutlich liegt unter der heutigen Oberschicht ein Lächeln verborgen, ähnlich dem der Isenheimer Jungfrau (12). Wichtiger ist das Unterscheidende. Festliche Erscheinung war in beiden Fällen Programm, und da gehört nun einmal Reichtum zur Freude, wie in anderen Fällen Einsamkeit zur Trauer. Dennoch ist alles hier um ein paar Grade wärmer gegeben. Zunächst schon darum, weil das Aschaffenburger Bild in anderer Gesellschaft auftritt als die Marienlegende in Isenheim. Dort konnte, trotz einer gewissen Dämpfung und Zurückhaltung, die Heiterkeit, im Gegensatz zur Kreuzigung, immer noch festlich rauschen. Hier hingegen war die Umgebung gleich freudig gestimmt, und es bedurfte deshalb eines besonderen, gesteigerten Vortrages. Jedoch erklärt das nur zu einem Teil, warum alles noch wohliger und unerschöpflicher dahinströmt, warum mit noch rascherem Griff das Flüchtigste an der Erscheinung gepackt ist. Es kommt vielmehr gewiß dieses hinzu: daß der etwa

67. Rosenstock vom Isenheimer Altar.

Vierunddreißigjährige in tieferen Zügen aus dem Born der Natur getrunken und seherischer die gesättigte Farbe, den üppigen Wuchs, die eigenwillig schwellenden Kräfte und Säfte seines Kosmos in sich gesogen hat. Weitatmende Landschaft und traumumschlossenen Garten, Stadtbild und Kirche, Wasser, Erde und Himmel, klimmenden Baum und rankende Blumen, leuchtend glasiertes Tongeschirr, glänzenden, herabrauschenden Brokat, weichschmiegende Pelzfütterung, flatterndes Schleierwerk und seidig schimmerndes Haar, geschäftige Bürgertätigkeit und flüchtiges Muttergetändel — alles hat er mit neu erfrischtem Blick gesehen, in den kleinen und doch so weiten Raum gepackt, mit spielendem Sonnenlicht und huschenden Schatten zu sommerlich warmem Gesamtbild vereint und in beruhigter Harmonie gestaltet. Gerade diese Ruhe aber, die trotz aller Entstellung heute noch aus dem Bilde spricht, sagt uns, daß Hand in Hand mit der neuen Beseelung die wägendere Formung gegangen ist. Je gesättigter die Beobachtung aus seinem Füllhorn strömt, um so haushälterischer verwaltet der Meister seinen Reichtum.

Wiederum ist alles Formale einzig aus dem geistigen Gehalt des Bildvorwurfes gestaltet und nur aus ihm zu verstehen. Das Thema verlangte, daß die Gruppe von Mutter und Kind mit der Kirche — gemeint ist Sa. Maria Maggiore — in innigste Verbindung gebracht werde. Trotz des auch hier waltenden dogmatischen Programms hat Grünewald, weit mehr als in den Isenheimer Marienszenen, ein Genrebild daraus

gemacht. Mutter und Kind spielen im Gärtchen, und als scheinbar zufällige Beigabe steht die Kirche da. Menschen schreiten über ihre Treppe ins Innere. Es ist nichts Außergewöhnliches dabei. Ein Bild, wie man es täglich beobachten konnte. Und zwar weniger ein Monumentalbild als ein intimes. Deshalb die fast bühnenmäßige Raumauffassung, die eine so große Rolle spielt. Vordergrundsgruppe und Kirche sind so unlöslich verbunden, daß, wie die Erfahrung immer von neuem bestätigt, in der Erinnerung keiner der beiden Teile sich isolieren läßt; sie gehören ein für allemal zusammen. Nicht bloß äußerlich. Denn diese bildmäßige, genauer: diese räumliche Verknüpfung ist der eigentliche Kern der ganzen Komposition. Durch die Anordnung schräg in die Tiefe hinein wird — ähnlich wie im Isenheimer Verkündigungsbilde — der Raum zum wichtigsten Träger der geistigen Bildstimmung. Der gemeinsame Umriß von Madonnengruppe und Kirche, die große Hauptdiagonale, garantiert zunächst für feste, wenn auch nur mehr lineare, Verbindung zwischen Vorder- und Hintergrund. Freilich zerfällt durch diese etwas gewaltsame Teilung nun die ganze Fläche in zwei ungleich belastete, dreiecksförmige Hälften. Aber der stets mehr aus der Farbe als aus der Zeichnung denkende Maler nützt den Umstand aufs glücklichste aus. Über die Trennung weg sichert er der dunkleren und massigeren rechten Hälfte, ebenso wie der helleren, leichteren und weiträumigeren linken, mit Hilfe farbiger Ponderation jenen elastisch korrespondierenden Ausgleich, der dem zentralen, pyramidenförmig aufgebauten Motiv der Hauptgruppe entspricht. Gerade weil die Flächengliederung auf bilaterale Symmetrie verzichtet, die verschieden belasteten Hälften aber dennoch mittenwärts völligem Gleichgewichtszustande zustreben, wird dem also erzielten Eindruck von Ruhe jegliche Starrheit genommen, die bei weniger elastischer Bauweise leicht hätte eintreten können. Das pulsierende Leben bleibt jetzt, selbst hinter dem vollendet harmonisch Ausgeglichenen, wach. Die unendlich feine Rechnung beruht im Wesentlichen auf der Verteilung des einigemale in einen Akkord zusammengenommenen höchsten Helligkeits- und Dunkelheitswertes der Farbe an wenige Hauptpunkte, zunächst den äußersten vertikalen Bildrändern. In gleicher horizontaler Höhe und übers Kreuz halten sich diese Werte die Wage; wobei zu beachten bleibt, daß dieselben (entsprechend der Hauptdiagonale des Bildes abgelesen) ebenfalls in der Diagonale verschoben sind. Bezieht sich so bereits alle Farbenwägung auf das optische Zentrum, um das sich alle anderen Helligkeiten wie ein Lichterkranz sammeln, — die Madonnenhand mit dem Apfel, die als starke Helligkeit vor dunklem Goldbrokat und Blau aufleuchtet — so sorgt die Farbe auch in anderer Beziehung dafür, daß das Gleichgewicht des Ganzen bis auf die letzten Differenzen hergestellt werde: wie von selbst verbinden sich das Licht auf der Baumwurzel unten rechts, das Weiß des Lilienstengels, die helle Madonnenhand und das Kinderköpfchen zu einer der linearen Hauptdiagonale antwortenden, farbigen Schräge, die links oben in der Bergsilhouette ausklingt, und der zuliebe das Bäumchen im Garten neben den Bienenkörben seinen Wipfel nach links neigt.

68. Maria-Schnee. Mittelbild vom Aschaffenburger Altar. Stuppach, Pfarrkirche.

Bedeutsamer jedoch als diese allgemeine Zusammenfügung von Vorder- und Hintergrund in der Fläche ist nun die eigentliche Raumerschließung der Tiefe. Erst in dieser wird der Zusammenhang von Madonna und Kirche zu jenem wirklich geistigen Bande zwischen beiden, wie es der Sinn der Geschichte erheischt. Grünewald überträgt die am Innenraum gemachten Erfahrungen unmittelbar auf den Freiraum, und es gelingt ihm auf seine Weise, dem Freilichtproblem eine Lösung zu geben, welche die Wiedergabe der sonnendurchfluteten Atmosphäre, nicht minder glücklich als die der differenzierten Interieurluft, zum erstenmal in die Geschichte der deutschen Malerei einführt, so daß zum späten Rembrandt oder zu den um den großen Holländer wirkenden Landschaftern, wie Vermeer oder Cuyp, nur noch ein kleiner Schritt zu sein scheint. Wiederum ist es lehrreich, die Elemente, aus denen der Eindruck freier, schwebender Raumhaftigkeit auf einmal entsteht, in der Analyse auseinanderzulösen und dem Formbau nachzugehen.

Der Baum zur Rechten, der in seiner S-förmig geschwungenen Kurve das Gestaltmotiv der Maria wiederholt und welcher der Gruppe bis in alle Details analog gebildet, nur, wie gewöhnlich, größer als diese gehalten ist (er erhebt sich über der vorgeschobenen Wurzel, genau wie das Oberteil der Gruppe über dem nach rechts gestellten Bein und schwingt, in Übereinstimmung mit deren Raumbewegung, bald nach außen, bald nach innen), führt das in der Gruppe vorn angeschlagene Kurvenmotiv bis oben hinauf und zugleich nach rückwärts durch. Gleichzeitig taucht dort sein Laubwerk in den Schatten und bildet so einen starken koloristischen Kontrast zur Jungfrau, deren helles Haar im Lichte bleibt. So entsteht in der Baumkrone derjenige tiefste Tonwert, von dem aus das über alle nur denkbaren Zwischentöne vibrierende Sonnenlicht zwischen Baumkrone und Kirche das wogende atmosphärische Leben erhält, aus dem wieder die, seitlich und nach vorn ebenso wie von vorn nach hinten, ununterbrochen fließenden Zusammenhänge, die man sonst höchstens durch zeichnerische Mittel aller Art einigermaßen erzwingen konnte, zu einem wahrhaftigen Freiraumerlebnis werden. Weit entfernt von der im XVI. Jahrhundert unvermeidlichen Raumstarrheit, entsteht so für den unbegrenzten luftigen Raum derselbe durchaus bestimmte, aber höchst elastische Eindruck, den wir mit ähnlichen Mitteln bereits in dem Isenheimer Verkündigungsbilde erreicht gefunden haben. Daß die räumliche Bewegung schon mit aller Stärke im Vordergrunde einsetzt, gibt der Tiefenfluktuation den nötigen Impuls; denn das vibrierende Licht und der bewegliche Schatten im Hintergrunde ist nun gleichsam nur deren Echo. Und so ist auch jede Form innerhalb des Ganzen anscheinend nichts anderes als der Nachklang derjenigen ihres Nachbars. Die Analogien zwischen der mütterlichen Gruppe und dem Baum wiederholen sich zwischen dessen Stamm und den Lilienstengeln. Letzten Endes ist es die starke Formintuition des Meisters, die eine Grundstimmung jedem Ding einprägt und so eins dem anderen verwandt erscheinen läßt. Das gotische Gefühl für die mystische Sprache der Ornamentlinie ist es wohl, was hier im Bilde überall die Wiederkehr der S-förmigen Kurve im kleinen und großen — sei es in dem von der rechten Hand der Mutter

herabfallenden Mantelbausch, im Kinderkörper, im Gesamtumriß der Gruppe, im Baumstamm oder im einzelnen Blumenstengel — wie die eines musikalischen Leitmotives bestimmt. Aus diesem an sich so anmutig geschwungenen Ornament erwächst die Grundstimmung des ganzen Bildes: Die heitere, freudige Bewegtheit eines deutschen Marienfestes. Hierin dürfte nun aber auch die Erklärung zu suchen sein, warum der Meister statt der römischen Muttergotteskirche, die er, wie es das Freiburger Flügelbild klar beweist, genau gekannt haben muß, sein wohlvertrautes Straßburger Münster — es ist eine Wiedergabe des östlichen Chores mit dem kurzen Querhause, der damals noch vorhandenen spätgotischen Balustrade um die Terrasse und dem über den zwei Portalen herabgreifenden Schutzdach — darstellte. Wie er aber statt der frühgotischen Formen, die er dort sah, die zeitgemäßeren spätgotischen von dem

69. Die Gründung von Sa. Maria Maggiore.
Flügel vom Maria-Schnee-Altar. Freiburg i. B., Museum.

Laurentiusportal und von der Südseite bevorzugte, so hat sein Stilgefühl auch statt des römischen Baus an dieser Stelle den deutschen verlangt, in dessen Formen ja dieselbe S-Kurve, die den Menschen und Dingen ihren Charakter leiht, ihr lustiges, kleinteiliges Leben treibt.

Das zugehörige Flügelbild mit der Gründung von Sa. Maria Maggiore (Freiburg i. B., Museum) muß, der ungemein sicheren, in ihrer breiten Fleckenmanier fast impressionistisch anmutenden Malweise nach, zu dem Letzten gehören, was Grünewald für den Altar gemalt hat (Abb. 69). In einer Art von bewußtem Archaismus, der den legendarisch überlieferten Stoff etappenweise mit figürlichen Wiederholungen erzählt, hat der Meister das geeignete Mittel gefunden, den Chronistenton auch im Bilde festzuhalten. Das Gemälde hat hierin, wie in manchen anderen Zügen, einen für Grünewald ungewöhnlichen Charakter. Den einer weit über das Marienbild hinausgehenden Intimität. Und das ist für die historische Einschätzung unseres Malers ungemein wichtig. Denn das Bild ist das einzige, worin diese besondere Note zutage tritt, die ja zu Zeiten — ich erinnere an die maîtres intimes des französischen achtzehnten oder die intimen Landschafter der klassizistischen und romantischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts — neben der offiziellen Richtung herzugehen pflegt. Eine Ahnung erhalten wir deshalb wenigstens doch von der Seite der Grünewaldischen Kunst, die uns sonst, mitsamt der gewiß sehr großen Anzahl von verschollenen Werken seiner Hand, für immer fremd geblieben wäre.

Das Bild erzählt die Legende in behaglich ausführlicher Breite. Das Wunder des Schneefalles mitten im Sommer hatte sich nicht weit vom Lateran, wo heute die Kirche Sa. Maria Maggiore steht, ereignet. Man sieht ihn im Hintergrunde; aus dem Portal bewegt sich eine Prozession nach der Stelle des Wunders hin. Der Weg führt links an einem Palast vorbei, dessen vordere, herausgelöste Wand, wie zuweilen auf der Mysterienbühne, einen Blick ins Innere gewährt. Dort liegt, ganz wie im Märchen, mit der dreifachen Krone auf dem Kopf der Papst im Bett und träumt von der Madonna, die ihm ihren Willen kund tut. In voller Größe aber steht er zugleich im Vordergrunde, von der andächtig betenden Menge umgeben und von dem ganzen Klerus begleitet, und legt mit einer großen Hacke im frischgefallenen Schnee die Stelle frei, die den Grundstein der neuen Kirche bergen soll. Das ist alles so altertümlich ersonnen, daß es ebensogut von Lukas Moser herrühren könnte. Aber die Altertümlichkeit macht nicht die „Musik" des Bildes aus. Der „Ton", den Grünewald gewählt hat, und den kein Moser oder Witz, kein Dürer oder Holbein, ja überhaupt keiner im XV. und XVI. Jahrhundert hätte treffen können, beruht auf dem phantasievollen, echt malerischen Freilichtraum, der sich zu gewaltiger suggestiver Tiefe vor uns aufreißt, ohne daß wir irgend welche linearperspektivischen Hilfen gewahr würden. Nur mit den, in höchster Sicherheit zu Chorhemden und Fahnen, Stolen und anderen kirchlichen Paramenten geformten, roten und weißen Farbflecken, die sich in den mannigfaltigsten und subtilsten Differenzen abschattieren, und

zwischen die ab und zu ein Blau, Grün, Gold und Gelbbraun, wie Saphire, Smaragde, Chrysoprase oder Berylle, die einem aus Rubinen und Brillanten gefügten Geschmeide intensivere Glut geben sollen, eingefügt sind, baut sich dieses grandiose Stück Malerei auf. Mehr noch als das, muß uns etwas an Grünewalds Kunst fesseln, was, uns bislang noch fremd, hier mit ungemeiner lebenzeugender Kraft allenthalben hervorbricht. Ich meine die physiognomische Charakterisierungskunst des genialen, ausgereiften Menschenkenners. Die psychologische Schärfe, mit der bei dem alten Papst das Ungewohnte der Arbeit wiedergegeben ist, hat etwas geradezu Unheimliches. Noch erstaunlicher offenbart sich aber das physiognomische Gestaltungsvermögen an den zwei Menschen, die neben den anderen Andächtigen links im Vordergrunde an dem Vorgange teilnehmen. Ein alter Mann und seine Ehefrau. Wieder tritt uns eine neue Seite im Wesen des innerlich so vielseitigen Grünewald entgegen. Er hatte keine heroische Szene zu schildern. Aber dem geborenen Dramatiker blieb auch die seelische Dramatik des Alltags, die sich nach außen hin nur dem Mitfühlenden und -leidenden erschließt, nicht verborgen. Die scheinbar nüchterne Sachlichkeit des Chronisten spricht da aus Grünewald, dem, trotz aller Breite, kein noch so feiner Zug durch die Maschen geht. Die pathetische Wucht des biblischen Rhapsoden hat hier allerdings nicht das Wort. Man erwäge einen Augenblick, was ein Romane der gleichen Zeit (1518/19) aus dem Stoff gemacht hätte. Vor den lauten Gebärden des Erstaunens, die das Wunder begleitet hätten, wäre für den schlichten menschlichen Sinn des ganz untheatralischen Legendentons kein Platz geblieben. Man würde aber auch diese Bürgerlichkeit bei dem Grünewald der Passionsgeschichten zunächst nicht vermutet haben, wenn sie nicht dennoch wieder durch die oft zitierte Verwandtschaft mit dem anderen großen Prosoden, mit Rembrandt, nahegelegt würde. Auch dieser hat auf seiner Harfe außer dem großen pathetischen Ton, wenn es gilt die Psyche des Alltäglichen zu offenbaren, den der einfachsten Menschlichkeit. Und eben diese verinnerlichte Auffassung, die sich bei Rembrandt in der größten Stille nach außen hin kund gibt, besitzt Grünewald im gleichen Maße. Dann kann er mit den leisesten Mitteln reden. Sie setzen eine aufs äußerste geschärfte Beobachtungsgabe voraus. Aus zahllosen Einzelzügen destilliert dieser Menschenkenner *Κατ' ἐξοχήν* seinen endgültigen Typus. Der alte Mann, der da mit inbrünstiger Scheu am Boden kniet und den guten alten Kopf auf die Seite gelegt hat, um den heiligen Vater bei seinem ungewöhnlichen Tun ja nicht aus dem Auge zu lassen, und seine Mütze, nach Art verlegener Kinder, an den Leib drückt, wirkt so unbeschreiblich echt und ergreifend, weil der schlagende Ausdruck ohne alle Prätension vorgetragen wird. Auch die Frau kniet betend dabei, als sei Gott selbst an der Arbeit. Der Papst, ganz in seine Tätigkeit verloren, ist der wahre Mittelpunkt des Vorganges, trotzdem er von seiner Umgebung nichts zu wissen scheint. Die Insichbeschlossenheit, mit der auf diese Weise das Wunder ohne äußerliche Beziehung zu einem betrachtenden Publikum lebendig wird, drängt unwillkürlich zu der Frage: wer außer Grünewald hätte im zweiten Jahrzehnt des

70. Die Einsiedler Antonius und Paulus. Flügel vom Isenheimer Altar. Colmar, Museum Unterlinden.

71. Versuchung des St. Antonius. Flügel vom Isenheimer Altar. Colmar, Museum Unterlinden.

72. Gespensterkampf aus der Versuchung des Antonius vom Isenheimer Altar.

neuen Jahrhunderts mit gleich stillen Mitteln so vernehmlich und eindringlich predigen können?

Sandrart beschreibt in seiner „Teutschen Akademie" ein Bild Grünewalds, das sich zu seiner Zeit noch im Mainzer Dom befand, inzwischen aber längst verschollen ist. Da war ein Mann zu sehen, der über den zugefrorenen Rheinstrom ging und dabei von Räubern überfallen wurde. Der Chronist beschreibt die Winterlandschaft und bewundert die „verwunderlich natürlichen wahren Gedanken daran". Eine Ahnung davon gibt uns hier die eminente Treue und Wahrhaftigkeit, mit der das Fleckchen Schnee im Vordergrund gemalt ist, aus dem, wie beim Tauwetter, die Gräser hervortreten. Es ist das unmittelbar Überzeugende, das Allgemeine des besonderen Naturvorganges, gesehen und gestaltet mit der gleichen Liebe, die in den Gesichtern der beiden Eheleute tausenderlei Einzelbeobachtungen aus deutschen Bürgerphysiognomien zum Typus verdichtet hat. So unscheinbar auch zunächst die Freiburger Tafel neben den Madonnen- oder Passionsbildern erscheinen mag, sie ist und bleibt eine der stärksten, spezifisch malerischen Offenbarungen des durch und durch deutschen Grünewald. Die Bloßlegung der Seele im äußerlich ruhigen Körper bereitet, ebenso wie die farbige Haltung des Bildes, die jeder

73. Felsenschlucht aus der Versuchung des Antonius vom Isenheimer Altar.

74. Plagegeist vom Isenheimer Altar.

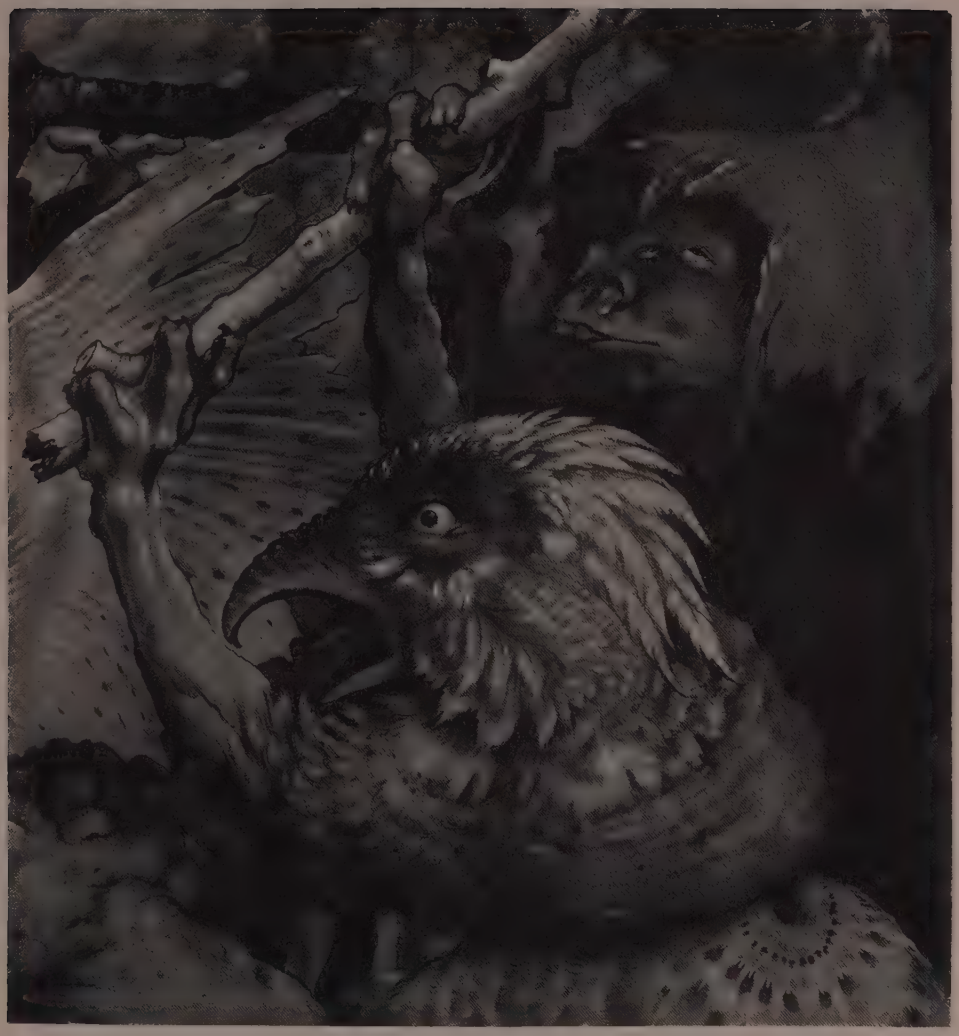
zeichnerischen Gebundenheit entraten kann und vielleicht zum Kühnsten gehört, was der Grünewaldische Pinsel an rein malerischen Werten der Nachwelt vermacht hat, unmittelbar auf Rembrandt vor.

VII. Landschaft und Porträt.

Die Antoniuslegenden und die Bekehrung des heiligen Mauritius.

In einer Teufelsschlucht hat St. Antonius die tierischen Mächte zum Kampf herausgefordert. Sie zerfleischen ihn. Sein Hilferuf „Ubi eras bone Jesu . . . ? tönt zu Christus dem Erlöser hinauf. —

St. Antonius, durch einen Traum unterrichtet, daß nicht er selbst, sondern der heilige Paulus der älteste lebende Einsiedler sei, hat diesen in entlegener Klause aufgesucht. Den Weg zeigte ihm eine Hindin. Ein Rabe bringt darum heute, statt des sonst



75. Plagegeister aus der Versuchung des Antonius vom Isenheimer Altar.

üblichen halben, ein ganzes Brot zur Speise der zwei. „Und sahe der eine den andern an mit Liebe, also daß sie sich selber vergaßen all den Tag bis auf den Abend zu."
Das ist in Kürze der Inhalt der letzten Wandlung am Isenheimer Altar.
Je großartiger die schöpferische Tat, um so einfacher und selbstverständlicher erscheint sie den nachlebenden Geschlechtern, die nichts mehr von der ursprünglichen Neuartigkeit solcher Offenbarungen ahnen und um so weniger davon ahnen können, als jene Schöpfungen allein die Kraft besessen haben, alle andern Lösungsversuche der gleichen Aufgabe ins Nichts zu schleudern, so daß es scheint, als habe es nie andere mögliche

Anschauungen von Erzählungen wie etwa von den Antoniusgeschichten gegeben. In Wahrheit rührt die Einmütigkeit in der Ikonographie — sowohl der Versuchung, als auch des (seltenern) Besuchs bei Paulus — erst von der Zeit nach Grünewalds beiden Malereien am Isenheimer Altar her.

Wie selbstverständlich scheint diese Auffassung heute beim Lesen der Goldenen Legende. Und wie neu von Grund auf ist alles! Gegensätze zwischen linkem und rechtem Bild auf der Grundlage des gleichen Prinzips: vollständig sachliches Naturporträt! Die Versuchung ist aus dem Reich der Lüfte auf den konkreten Erdboden zurückgeführt, „in tumulo" sagt die Legende; Grünewald macht aus dem Grab die Verlassenheiten, die Gespensterschlucht; ebenso treffen sich die beiden Heiligen „in deserto": — nicht historistisch in der „Wüste", sondern in der „Einsamkeit", der Einöde, die keines Menschen Hand noch entweiht hat.

Diese wie irgendwo in den nächsten Vogesentälern aufgenommenen aber durch und durch mit Stimmung gesättigten Landschaften nehmen im Bilde, soweit das ohne Überschreiten der Grenzen des Positiven und Faktischen angeht, schon durch ihre äußerlichste Gestalt den Sinn der Vorgänge auf, deren Schauplatz sie sind. Es sind vollkommene Kontraste. Dumpfe beklemmende Enge umfaßt das Gewühl der Plagegeister drüben, niedrig gelagerte Horizontlinien in voller Breite durch das Bild gewuchtet, dem am Boden liegenden Heiligen noch mehr von eingekeilter Schwere verleihend; die Breitsäume sind jedoch nicht rein horizontal, sondern unentschlossen ein weniges in die Schräge verschoben. Ganz allgemein ist die Bildform durchtränkt mit dem Ausdruck des dumpfen, dummen und unartikulierten Charakters dieser tierischen, gemeinen Ungetüme. Kaum eines dieser Spukgestalten blickt beim Zuschlagen auf sein Opfer. Der Vorgang behält durchaus den Charakter eines wirren Traums. Kein Schrei! Weniger Kampf als Bedrohung durch konzentrisches Kesseltreiben. Nicht nur in ihrer feigen Spiegelfechterei und dem jeder Schärfe entbehrenden Angriff kommt das zum Ausdruck. Vielmehr ist die ganze unregelmäßige Anordnung der Form aus diesem Zug zu begreifen. Die Halbheit der Richtungsgegensätze, der enge Raum, die ungegliederte chaotische Masse der Gespenster —: überall herrscht die gleiche Unvernunft der stummen brutalen Elementargewalten. Nicht zuletzt auch in der gewitterschwülen Atmosphäre.

Um nur ein einziges Beispiel anzumerken, an dem man gleichzeitig abnehmen mag, wie wundersam Grünewald seine formalen Ideen bis in die letzten Details durchführt: In dem spukhaft gegen den Himmel sich abzeichnenden Sparrenwerk der Hütte hängen dicht nebeneinander zwei sich überschneidende Giebeldreiecke (Abb. 72). Beide machen sich sehr drastisch bemerkbar. Um so empfindlicher quält einen die Unregelmäßigkeit der verschiedenen spitzen Winkel und die nur etwas voneinander abweichende Richtung der — fast parallelen — Schenkel. Die unreine Wirkung dieser disparaten Formen ist — gerade weil es geometrische Formen sind, die man natürlicherweise kongruent gestaltet erwarten würde — ärgerlich wie ein falscher Ton in einer sonst besonders einfachen

76. Pestteufel mit Entenfüßen vom Isenheimer Altar.

Volksliedmelodie. Das Bild ist voll von derartig satirischen Spitzen; freilich wird man sie heute nicht mehr so empfinden wie damals, als die ganze Erscheinung beispiellos war. Schwül-sinnlicher Kampf hier; Frieden und lautere Geistigkeit drüben! Die Szenerie ist mit dem andern Ideengehalt durchtränkt, ganz gleich stark, wie die des Gegenstücks. Aller Mißklang löst sich in der wunderbar festen Gesetzlichkeit dieser Landschaft. Lang,

77. Bemooster Baum mit dem Raben vom Isenheimer Altar.

mit erfrischenden ruhigen Zügen, atmet der Morgen, der die weit gewölbten Wände mit kühlen Schatten erfüllt. Aufwärts über das Mitteltor hinaus steigen Bäume und leiten den Blick, wie es stille Pfeiler tun. Hoch aufgerichtet, feierlich, symmetrisch ordnen sich alle Massen. Licht soll es sein und durchsichtig um die beiden Weisen, die mit ihren leisen Worten wie das Rinnsal im Moose mit seinem Geraun die heilige Frühe zu stören fürchten.

Wenn man im übrigen meint, die Geschichten selbst hätten keine andere Wahl für den Stil gelassen, und es sei auch nach den Anforderungen des Planes kein anderer Platz im Altarganzen möglich gewesen, so vergißt man wieder, daß mit den Legenden keineswegs auch die Bildanschauung, die Grünewald geprägt hat, vorausgegeben war.

Beherrschend die Stimmung des Versuchungsbildes spricht das Zerstückelte, Spitzig-gewaltsame der Felskegel im Hintergrunde, fortgeführt in den spukhaft zerrissenen Silhouetten des Sparrenwerks der brennenden Hütte. Widerspruch ist das Gesetz aller Form in dieser grauenvollen Spukorgie. Irrational ist vor allem auch die Bildung der beteiligten Kreaturen, von deren physiologischer Lebensfähigkeit man dennoch, kraft der malerisch organisierten Erscheinung jeder einzelnen fest überzeugt ist (Abb. 72—75).

Die Hand des Heiligen am Boden fällt ein Untier an, in dessen Gestalt die harmlose Trägheit der Schildkröte mit der jähen Hinterlist des Geiers sich mischt (Abb. 74). Es stapft schwerfällig nach

rechts als führe es nichts böses im Schilde. Da, wider alles Erwarten, schießt der Vogelkopf zurück, um den Heiligen mit schmerzhaftem Biß zum Loslassen von Stab und Rosenkranz zu zwingen. Der Blick geht scheinheilig nach oben. Auf ähnliche Weise mag man die Rätsel dieser Tierallegorik auch in andern Teilen des Bildes erklären können. Naturgetreue Einzelheiten sich widersprechender Arten scheinen durchweg zu neuen Einheitswesen phantastisch verschmolzen. Wichtig für die Ausdruckswirkung wird die bald bedrohlich weite, bald widerwärtig enge Distanz der — zuweilen schielenden — Augen. An die Nerven geht es. Und starke Nerven verlangt Grünewald auch vom Beschauer, der die Leiden des Heiligen in ihrer ganzen Furchtbarkeit nacherleben soll. Mit unbarmherziger Naturtreue malt er die Pestbeulen des entenfüßigen Teufels (13), der links unten mit verzerrtem Gesicht hintenüberfällt, nachdem er das Gebetbuch des Heiligen geraubt hat (Abb. 76).

Selbst die tote Natur ringsum will an dieser lautlosdumpfen Bedrohungs-Demonstration handelnd teilnehmen. In ihrer Ausdruckswirkung bedeutend gesteigert durch den Gegensatz der kahlen Felsen, greifen davor die dürren Äste eines Baumes wie zwei dräuende Knochenarme ins Leere. Von dem Baum darunter möchte man sagen, daß er wie mit einem Knüttel über die Schulter aushole. Man wird zu solcher Interpretation veranlaßt, weil dort ein Weib steht, das in völlig analoger Bewegung mit dem Spaten auf einen Krötenreiter losdrischt (Abb. 73).

78. Felsklause mit Hirsch vom Isenheimer Altar.

79. Kopf des Antonius vom Isenheimer Altar. (Bildnis des Guido Guersi.)

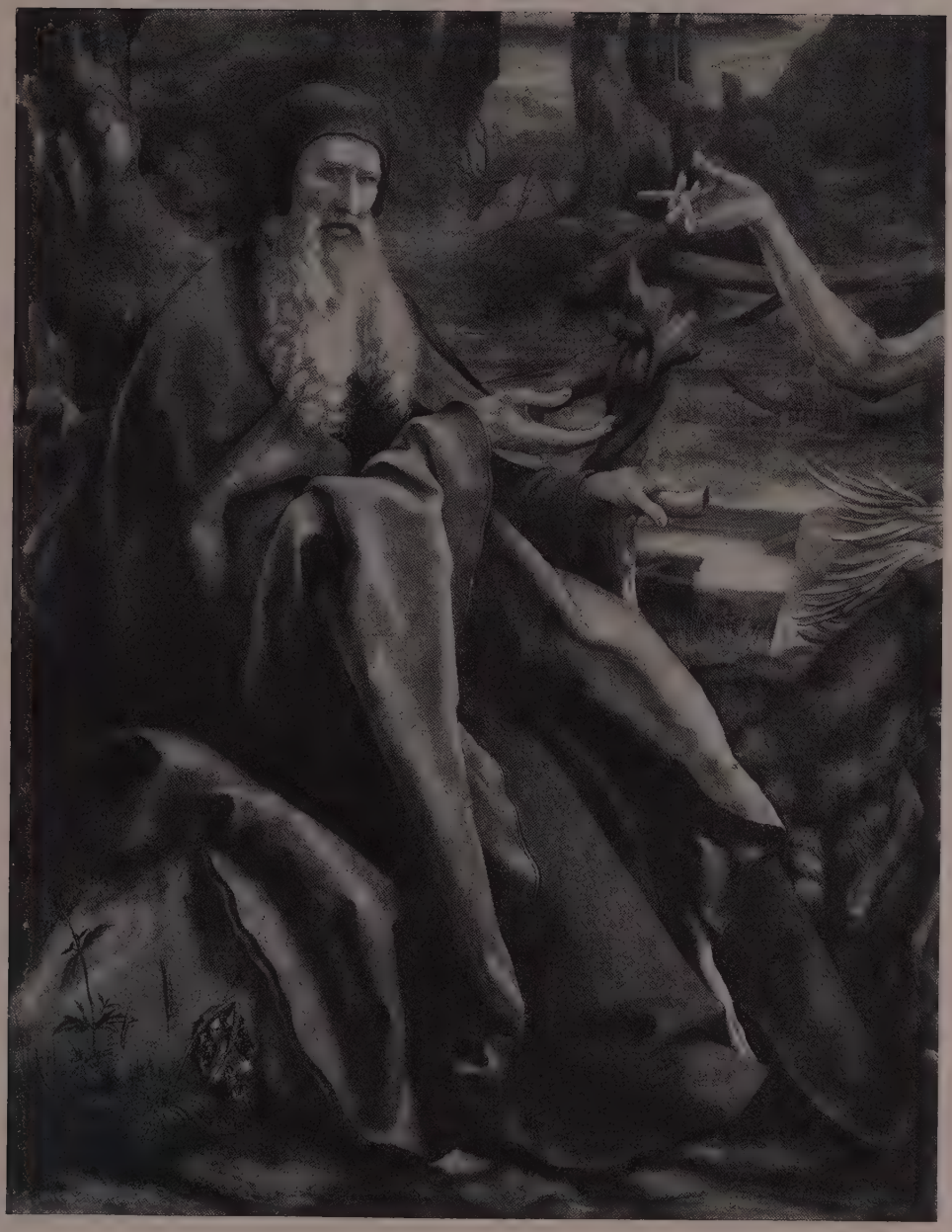
In dem großen Raubvogel rechts vorn kehrt die gleiche Bewegung wieder.

Auf den Spuk folgt die feierliche Abgeklärtheit der heiligen Unterhaltung. Diese, weit mehr als das bloß nebenher erzählte Rabenwunder, war für Grünewald das eigentliche Thema und scheint es im Verlauf der Arbeit immer ausschließlicher geworden zu sein. Eines von den zwei erhaltenen Studienblättern (Abb. 102) zeigt Antonius noch mit zurückgeneigtem Kopf, also zum Raben emporblickend. Die jetzige Fassung, die nur Paulus auf den Raben aufmerksam werden läßt — und zwar nur beiläufig im Gespräch darauf hinweisend — entspricht dem Geiste weltabgekehrter Beschaulichkeit, der allenthalben aus diesem so wahrhaft stillen Bilde wie ein zarter Hauch dem Betrachter entgegenweht.

Die taufrische Klause trägt nicht nur in ihrer kühlen Farbe das Gepräge vollkommenster Unberührtheit, Stille und Einsamkeit. Als ein erstes, ganz reines Stück deutscher Waldromantik bekundet sich dieses Gemälde schon in dem Stilleben aus ungehobelten Hölzern, über deren morsche Enden das Wasser eines primitiv umfriedigten Brünnleins rieselt, in dem Rasenstück darunter, (Abb. 81) und vor allem in der unvergleichlich schlicht porträtierten Hirschkuh. In ihrem „Bildnis" offenbart sich der für das ganze Bild bezeichnende Stimmungsabstand von den phantastischen Tierallegorien der Versuchung. Das Wild hat sich, nun seine Führerpflicht erfüllt ist, zwischen die Männer am Pförtchen gelagert; in der Ferne spürt ihr ein Männchen nach (Abb. 82).

Haltungs- und Bewegungsmotive organisieren in der für Grünewald charakteristischen Weise den formalen Aufbau der Schlucht; Antonius die linke, Paulus die rechte Seite. Das motivische Linienspiel des Ganzen wiederholt sich im kleinen noch einmal in der vorm Klausentor stehenden Baumgruppe (Abb. 78).

Die beiden Heiligen sitzen einander im Vordergrund gegenüber; schon äußerlich ausgesprochene Gegensätze, die sich wirkungsmäßig gegenseitig steigern. Das unzivilisierte Wesen des Älteren und die feine Kultur des Jüngeren spricht aus den nahe zusammengebrachten Händen am vernehmlichsten. Die mehr an die Feder als an den Spaten



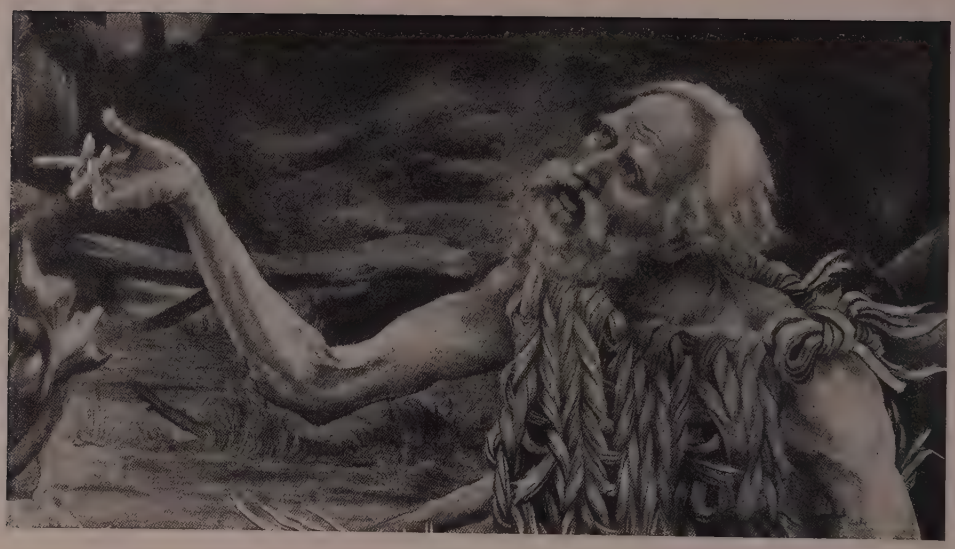
80. Antonius in der Klause vom Isenheimer Altar.

81. Erdstilleben vom Isenheimer Altar.

gewöhnte weiche des Antonius, wirkt um so gepflegter, weil unmittelbar daneben die kurzfingrige des Paulus mit ihren knotigen Gelenken, ihrer pergamentenen dichtbehaarten Haut und ihren krallenartig langen Nägeln erscheint. Und zu diesen Händen passen die ganzen Menschen. Des Klausners breitspurige Haltung, sein baumwurzelhaft flechsiger Körper und das aus Palmfaserzöpfen ebenso primitiv wie zweckmäßig geflochtene Gewand; des alten Gelehrten zwanglos offene Würde und der majestätische Fall seines schweren aus zweierlei Stoff zusammengenähten Mantels (Abb. 80, 83). Abgesehen von der besonderen Situation und dem Krückstock bezeichnet kein eigenes Kennmal diesen prächtigen alten Herrn als Antonius, wohl aber alles als klugen Menschen von unverkennbarer Eigenart. Die leichte Neigung des linken Ohrs gegen den Sprecher, indes der Blick die Worte von dessen Lippen liest, das langsame „Kneten" der Worte im Munde und die italienische Gebärde der fragend nach oben geöffneten Hand bezeugen es sehr deutlich, daß der Maler hier die ganz persönlichen Eigentümlichkeiten eines — vielleicht schwerhörigen — Menschen belauscht und aufs intimste der übrigens sehr würdevollen historischen Situation eingepaßt hat. Es bedarf wahrlich kaum des allerdings unzweideutigen Lilienwappens am Steinsitz, um hinter dieser Personen-

82. Hirschkuh vom Isenheimer Altar.

schilderung ein Porträt vermuten zu lassen. Nach dem Wappen ist es Guersi, der Mann also, der den Altar gestiftet hat. Ein so zwangloses und doch echt historisches Bildnis kennt man eigentlich erst seit Tizians spätem aber wesensverwandtem Paul III. mit seinen Nepoten (Neapel) und hat es Grünewald deshalb wohl kaum zutrauen mögen, daß er ein Menschenalter früher schon ähnliches geleistet habe. Wer aber die Tatsache, daß hier ein Porträt gegeben ist, mit dem Hinweis auf Grünewalds Phantastik



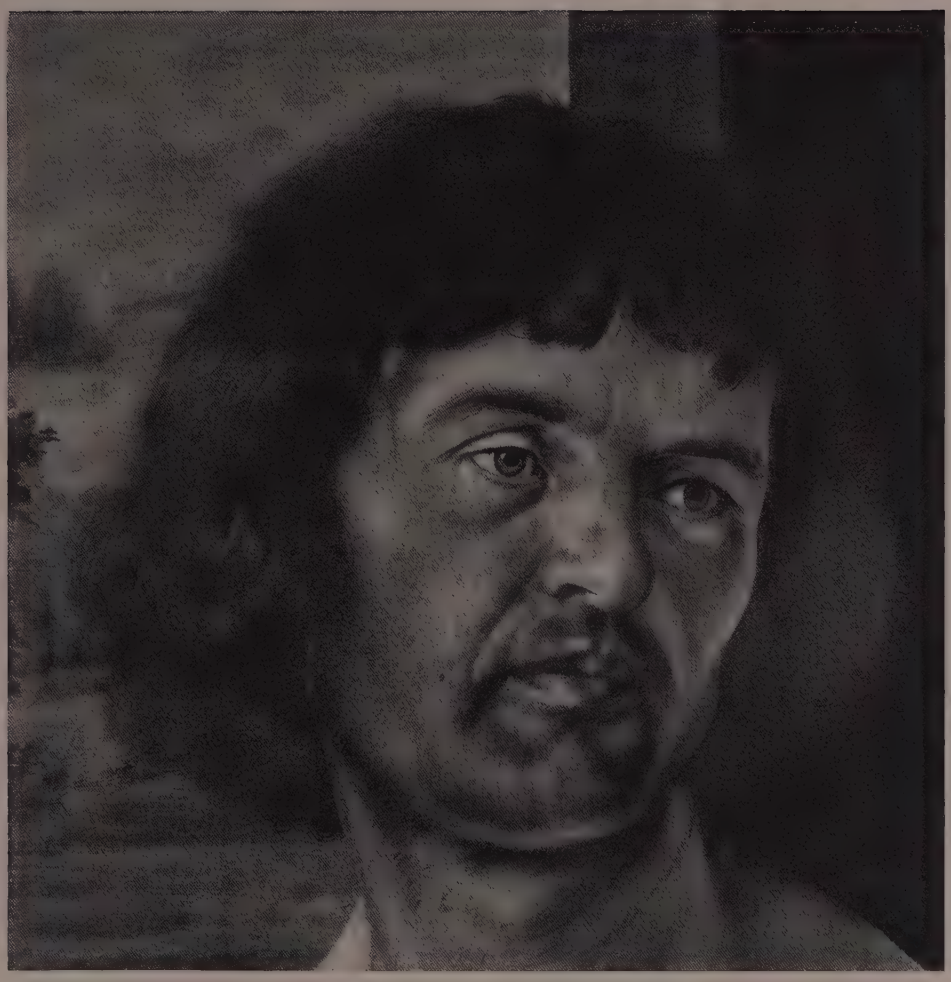
83. Paulus der Einsiedler vom Isenheimer Altar.

ablehnen will, der vergißt, daß gerade in diesem so unvergleichlich naturnahen Gemälde eigentlich alles — die Landschaft wie die Tiere darin — reines, objektiv gesehenes Bildnis ist.

Hier bietet sich die Gelegenheit, die Stellungnahme des Malers auch zu dem der Renaissance so besonders lieben Thema, zum Bildnis, kennen zu lernen. Lebenswahre Köpfe trifft man in vielen seiner Gemälde an, ohne doch daraufhin die abgebildeten Personen etwa ermitteln zu können. Grünewald gestattet eben dem Bildnis, das für ihn im Zusammenhang des Ganzen nur integrierender Teil und deshalb nicht wichtiger oder unwichtiger als ein Zweig am Baume ist, kein repräsentatives Hervortreten aus den Grenzen seiner Bildaufgabe. So ist denn auch hier der Ausdruck bedingt durch Inhalt und besonderen Sinn der heiligen Unterhaltung. Man denke sich diesen Kopf, der so ganz von der augenblicklichen Situation lebt, herausgeschnitten und selbständig gerahmt; man würde stets darin das Bruchstück spüren, und die Frage: Auf wen blickt er, mit wem redet er? würde einer Antwort bedürfen, die nur das Bildganze zu geben vermag. Dürers Selbstbildnis dagegen, etwa aus dem Wiener Allerheiligenbild herausgeschnitten, würde, auch isoliert, ein Ganzes ausmachen (Abb. 79).

Auch Grünewald hat am Altar sein Selbstbildnis angebracht, es ist der Kopf des auf die Gläubigen niederblickenden Sebastian (Abb. 84).

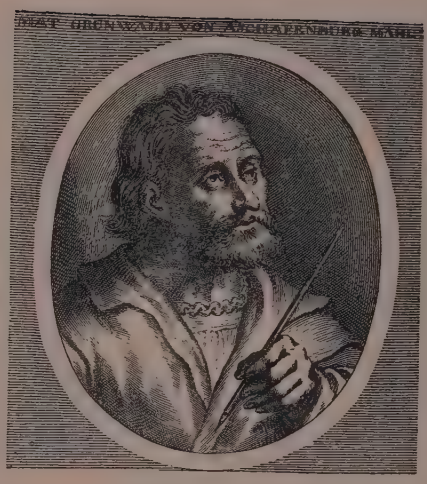
Obwohl die Haltung unabhängig von einem äußeren Vorgang bleibt, spricht aus dem Kopf, der versonnen, wie es die Augen sind, zur Seite geneigt ist, etwas wie ein flüchtiger Moment der Selbstbesinnung. Der Blick ist unter den schweren, geknickten Lidfalten feurig, besonders rechts, wo die Reflexe das Auge so ungemein lebendig machen. Und



84. Kopf des Sebastian vom Isenheimer Altar. (Selbstbildnis Grünewalds.)

doch ist dieser Blick traumhaft unbestimmt, hat jenes gleichsam nach innen gekehrte Seherische, was man bei mystischen Naturen zu finden pflegt. Was die Formen sonst von innerem Leben verraten, ist, soweit erkennbar, zwiespältig. Ein ungemein willensstarkes Untergesicht mit mächtigen Kinnladen, hohem, stark vorgebautem, hartem Kinn; Furchen in den Mundwinkeln. Die Partien unter dem sinnlich-frischen Munde: reich durchmodelliert. Aber, in vollstem Gegensatz dazu, das Obergesicht: gutmütig, fast kindlich weich. Gewiß, die Formgrenzen des Schädels sind von gleich fester Kraft wie die Kinnpartien, und das scharf gesonderte Rechts- und Linksgesicht, beiderseits der starkknochig-breiten Nase mit der vorgewölbten Spitze, zeigt zähen Willen; aber was innerhalb dieser Grenzen laut wird, ist von einer Milde, die nicht ganz zu der

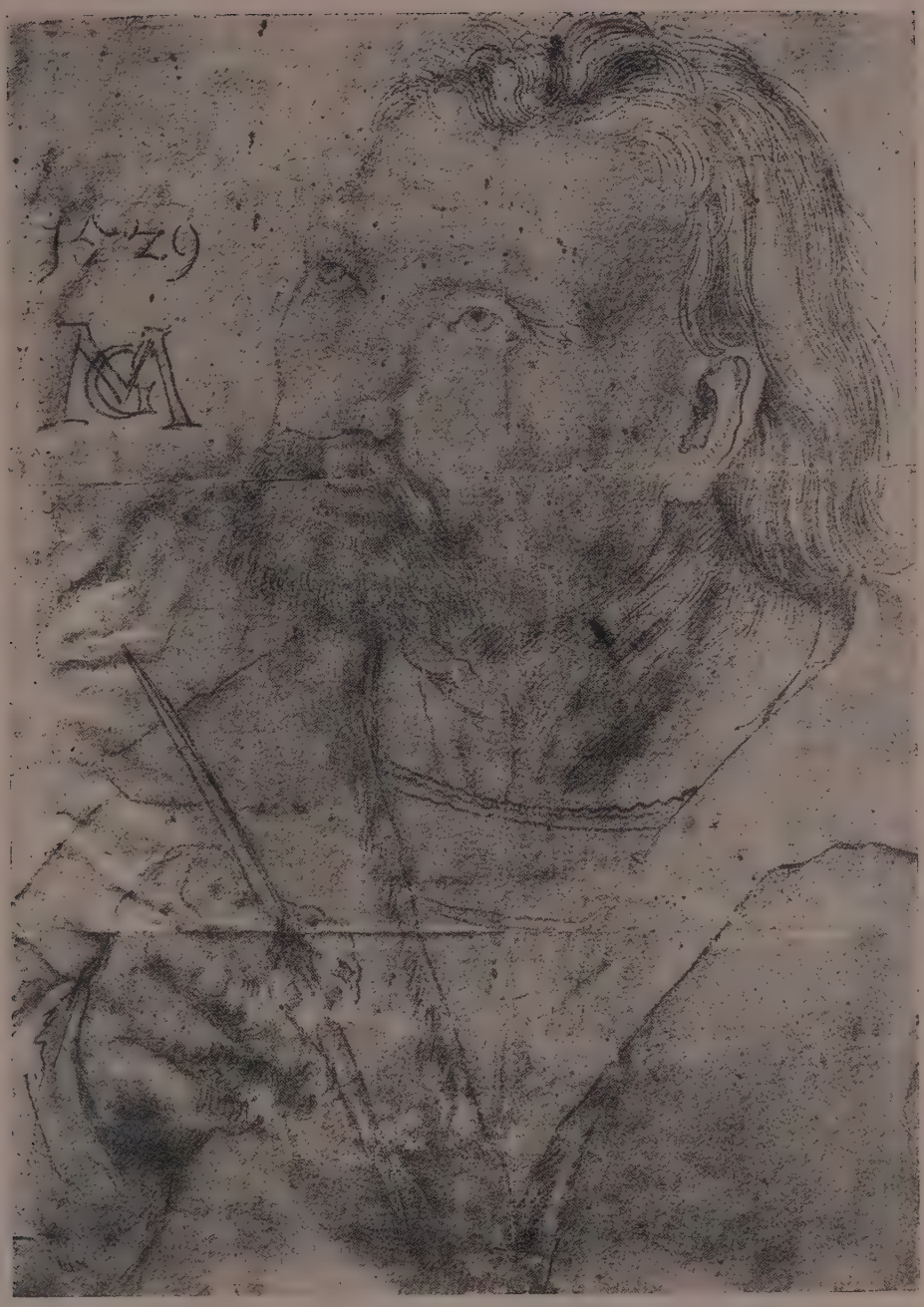
85. Bildnis Grünewalds aus Sandrart.



86. Angebliches Bildnis Grünewalds aus Sandrart.

felsenmäßigen Tektonik des Schädels passen will. Wie gleichermaßen die hohe Stirn durch die herabfallenden Locken in ihrer strengen Struktur gemildert wird. Von der Nase ab durchziehen tiefe Falten das im übrigen noch so junge Gesicht. Der Gesamteindruck dieser Physiognomie bezeugt ein im Innersten zerrissenes Naturell, in dessen Komplex Willensstärke und kindliches Unterliegen, Unbarmherzigkeit und Mitleid eine seltsame, nie ganz gelöste Mischung eingegangen haben (14).

Die Auffassung, die Grünewald von der Historienmalerei hatte, daß es darauf ankomme, den schlagendsten Augenblick mit Raubtiergriff zu packen, hat ihn auch in der Bildnismalerei geleitet, und es ist gewiß nicht bloßer Zufall, daß wir Porträts seiner Hand stets nur als Teile von Historienbildern besitzen. So ist es auch mit einem der letzten Werke seiner Hand nicht anders. Das Porträt seines Herrn, des Kardinals Albrecht von Brandenburg, auf dem Bilde der Bekehrung des hl. Moritz durch den hl. Erasmus, (Abb. 89, 90) — um 1523—1525 für die Stiftskirche in Halle gemalt — ist weniger um des Bildnisses und des Personencharakters willen, als einzig der besonderen Geschichte wegen in dem bestimmten vorübereilenden Augenblicksausdruck festgehalten. Es läßt sich deshalb auch nur im Gesamtzusammenhang würdigen.
Nicht versehentlich etwa habe ich den seit einigen Jahren aufgegebenen alten Namen des Bildes wieder ausgesprochen. Er ist nur allzugut in der Entstehungsgeschichte der Kirche, für die das Gemälde bestimmt war, begründet. Es war Kardinal Albrecht kurz vor 1520 erst durch den Zufallsfund einer alten Legendenlesart, in der Erasmus als Bekehrer und Täufer des hl. Moritz figurierte, geglückt, diesen sonst ziemlich untergeordneten Heiligen — er ist einer der 14 Nothelfer — zum Mitpatron des durch alten Kult in Halle geachteten Mauren und der Maria Magdalena zu erheben. Schon



87. Sogenanntes Selbstbildnis Grünewalds. Kreide. Erlangen.
Studie zu einem Johannes auf Patmos?

88. „Der silberne Moritz“ aus dem Halleschen Heiltumsbuch. (Zu S. 230.)

durch die Erwerbung der Gebeine des Märtyrers sowie durch die Begründung einer Bruderschaft seines Namens, hatte der Brandenburger den Boden für die Erfüllung seiner Lieblingsidee bereitet: dem hochverehrten Rotterdamer Humanisten Erasmus eine Huldigung ersten Ranges zu erweisen. Er wollte dessen Namensheiligen neben Mauritius und Magdalena zum Patron der neuzugründenden Stiftskirche erheben. Das konnte er aber nur, indem er sich auf die Variante jener Legende berief, die von dem Verhältnis beider Männer etwas zu berichten wußte. Das Bild stand auf dem Mauritius-Altar. Die Taufe kann nicht gemeint sein. So bleibt also nur die Bekehrung (15).

Die Aufgabe ist nach Art italienischer „heiliger Unterhaltungen“ gelöst. Aber nicht wie eine Nachahmung, wie ein Protest mutet diese Lösung an.

An Stelle der bloß schönen leiblichen Existenz tritt die verinnerlichte psychologische Schilderung. Aus dem stillen Beieinander schöner Menschen ist eine geistvoll geschliffene Antithese von nordischer Schwerfälligkeit des Körpers und südlichem Temperament geworden. Vor dem neutralen, dunklen Grunde, auf ungewöhnlich schmalem Raum, leuchten starkfarbig die Personen auf, zuvorderst die beiden Hauptheiligen Mauritius und Erasmus. Der Mohr, in schimmernd-stahlgrauer Rüstung (Abb. 93) — ein malerisches Wunder für jeden, der sie im Original gesehen hat — den goldenen Schmuck im Haar (Abb. 91), ist mit der, seiner Rasse eigentümlichen Lebhaftigkeit weit vorgetreten und gestikuliert mit der Hand auf seinen Kollegen in Christo ein. Der, als echter deutscher Prälat von schwerer Fülle des Fleisches, umwallt von goldstrotzender Kasel über purpurner Dalmatica und edelsteingezierter Alba, ein wappenbesticktes Kissen vor den Füßen (Abb. 92, 95), bleibt bedächtig in seiner Ecke, läßt den Mauren auf sich zukommen und hört in geruhsamem Phlegma der Argumentation zu. Wie das Echo seiner schwerfälligen Person steht ein dicker Kanonikus hinter ihm. Auch das Temperament des Afrikaners klingt in dem prächtig ausstaffierten Armbrustschützen nach (Abb. 96). Solche Verdoppelung des Vorganges ist ebenfalls italienischer Kunst bekannt, aber, was Grünewald daraus macht,

89. Die Bekehrung des hl. Mauritius durch Erasmus (das Hallesche Dombild).
München, Alte Pinakothek.

90. Bildnis Albrechts von Brandenburg aus dem Halleschen Dombild.

91. Mauritius und Domherr aus dem Halleschen Dombild.

92. Ausschnitt vom Ornat des Erasmus aus dem Halleschen Dombild.

93. Die Rüstung des Mauritius aus dem Halleschen Dombild.

94. Drei Köpfe aus dem Halleschen Dombild.

ist völlig neu. Wie er zu anderen Malen, etwa in Landschaftsbildern, die körperlich-seelischen Zustände der agierenden Personen gesteigert in analogen Formen der Umgebung wie ein musikalisches Thema „durchführt", so hier: Die trotz aller afrikanischen Leidenschaft immer noch vornehme Disputation des Heiligen kehrt in wesentlich derberer Weise in den Hintergrundsfiguren wieder.

In erzbischöflichem Ornat, als Erasmus, ist Albrecht von Brandenburg porträtiert (Abb. 90). Nicht so, wie ihn Dürer im Jahre 1518 dem Volk gezeigt hatte: „sic oculos sic ille genas sic ora ferebat", obwohl auch Grünewald Wert auf die Notierung aller wesentlichen Züge seines Modells gelegt hat. Das Entscheidende, und von jeder Dürerischen Absicht Unterscheidende, ist aber bei Grünewald die Einstellung

95. Wappenstickerei am Ornat des Erasmus aus dem Halleschen Dombild.

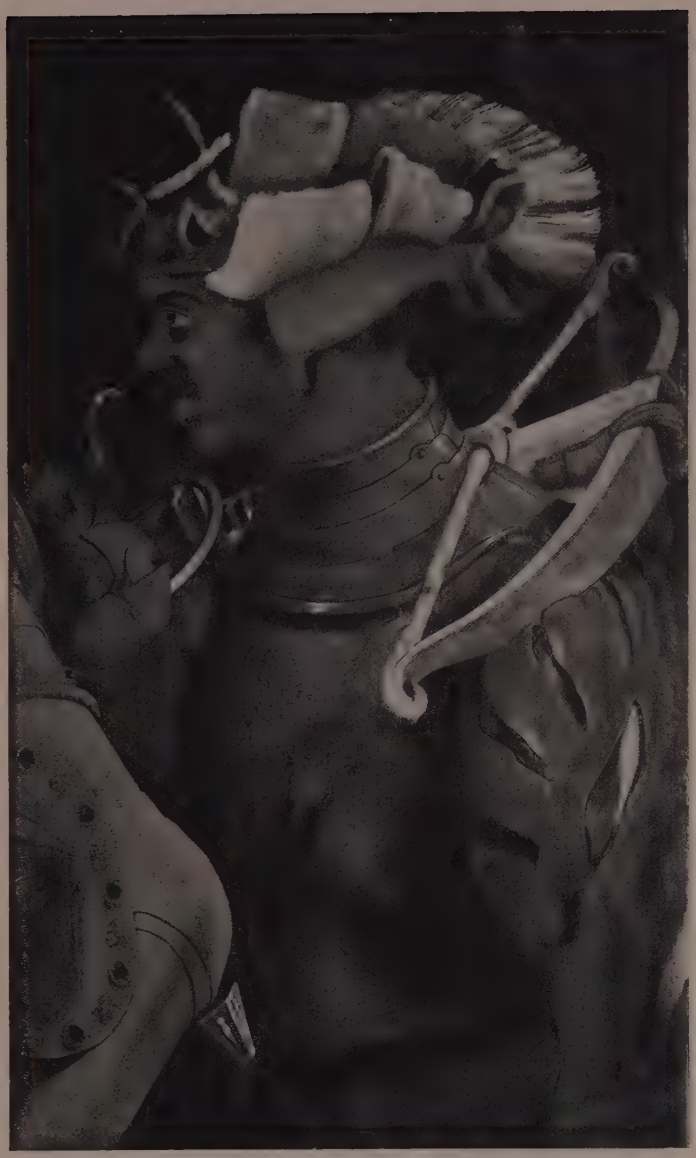
auf einen bestimmten Moment, dem zuliebe das Interesse für alle Einzelheiten der Gesichtsformung, welches bei Dürer so stark die Gestaltung bestimmt, gegenüber einer einzigen Hauptakzentsetzung zurücktreten mußte. Nur indem das Leben aller übrigen Details gleichsam für einige Zeit den Atem anhält, kann das Auge des Mannes den ausnehmend klugen, gespannten Ausdruck gewinnen, von dem das Porträt eigentlich lebt. Es heißt kaum zuviel gesagt, daß in der altdeutschen Malerei nichts ähnlich überzeugend „Augenblickliches" existiert. Wenn diese im besten Falle imstande war, das Auge als Daseinsform zu geben, so hat Grünewald zum erstenmal den Blick als Aktion gemalt. Die Massen des Gesichts sind in der überraschendsten Weise als farbige Gesamtheit, unter Verzicht auf alle eingehende Detailgliederung, zusammengehalten. Das ist kein Nachteil gegenüber dem plastischen Formreichtum Dürers. Denn einmal hält sich der Kolorist Grünewald dafür an den eigentümlich schwammigen Oberflächencharakter der Haut, die zwischen dem weißen Pallium und der gold- und graugestickten Mitra vor dem dunkelgrünen Hintergrund in schier unglaublicher malerischer Bravour schimmert; dann aber — und dies dürfte das Wichtigste sein — mußte ja für den Historienmaler das „Blicken", als Kerngedanke des Bildes, mit allen Mitteln herausgebracht werden. Der Mohr radebrecht in einer schwer verständlichen Sprache und bedient sich der erklärenden Gestikulation. Beim Zuhörer muß also das Auge einen großen Teil der Aufgabe übernehmen, die sonst dem Ohre zukommt. Dieser „aufhorchende Blick" des Kardinals stellt die eigentliche Verbindung zwischen den beiden Heiligen her, und man wird gestehen müssen, daß in keinem zweiten Bilde der altdeutschen Schule eine so naturfrische Beobachtung in annähernd gleicher Weise als Bildmotiv fruchtbar gemacht worden ist. Wie sehr das Gemälde in jeder Faser von der ganz momentanen Situation lebt, kann

man sich klar machen, wenn man sich vorstellt, daß der Mohr plötzlich schwiege: Die feine, asymmetrische Rhythmik wäre sinnlos, der Blick des Erasmus verlöre die Spannung und damit das Gesicht jeden Ausdruck. Ein Fall, der bei ähnlicher Reflexion etwa Dürer gegenüber nie eintreten könnte. Denn dort ist stets das Dauernde bestimmend, und jeder Teil trägt seine eigenen, durch keinerlei augenblickliche Situation bedingten Ausdrucksfunktionen in sich selbst.

Der Weg, den Grünewald vom Verspottungsbilde bis zu diesem Gemälde zurückgelegt hat, ist enorm, wenn man bedenkt, daß dieses Ziel in nicht ganz fünfundzwanzig Jahren erreicht worden ist. Die farbige Haltung ist der beste Spiegel des Gesinnungs- und Geschmackswandels. Daß sie sich in weit stärkerem Grade als die zeichnerische Formauffassung im Lauf der Jahre umgestellt hat, ist der stärkste Beleg dafür, daß wir es bei Grünewald mit einem malerischen Phänomen zu tun haben, zu dem es in deutscher Kunst damaliger Zeit keine Parallele gibt. Das Frühwerk der Verspottung kann man im guten Sinne des Wortes noch „bunt" nennen. Ein Sinn für Nuance ist zwar im Einzelnen vorhanden, aber er hat für das Ganze noch nicht viel zu sagen. Das ist im Isenheimer Altar schon ganz anders. Abstimmung der Tonwerte, Verknüpfung und harmonische Modulation übernehmen die Aufgabe, zwischen den prunkhaften Lokalfarben zu vermitteln. Nur: die Lust an der Farbe um ihrer Eigenschönheit willen mag bis etwa zur dritten Wandlung hin noch nicht auf das dauernde Wirtschaften mit vollbesetzter Palette verzichten. Die Versuchung des hl. Antonius jedoch wäre ohne verfeinerten Geschmack für Nuancen nicht zu denken. Sie bezeichnet darin eine Weiterentwicklung über die Menschwerdung hinaus. Dennoch! Man sehe nach, ob von der ganzen Farbskala ein Ton fehlt, und ob nicht ein jeder wenigstens einmal seine volle Klangstärke entfaltet. Der Wechsel in der Formauffassung von der Frühzeit zur mittleren Periode hält ziemlich gleichen Schritt mit der koloristischen Entwicklung. Denn es ist das Kennzeichen der Isenheimer Arbeiten, gegenüber den Frühwerken in München und Basel, daß auch die Komposition von einer relativ geringeren zu immer besonnenerer, klarerer Strenge fortgeschritten ist. Das Hallesche Dombild aber zeigt den letzten Schritt. Wie es, bei aller Einfachheit der Haltung, in der Komposition zu einer aufs subtilste ausponderierten Rechnung übergeht, so zeigt auch die Farbe ein Zurückdämmen alles Lauten. Statt der vollen Palette haben ganz wenige Farben die Herrschaft angetreten; dafür liegt die Feinheit in der Abschattierung und tonigen Verbindung. Man möchte von monumentaler Kammermusik sprechen, wenn das nicht so paradox klänge. Wo gibt es in altdeutscher Malerei ähnliche Durchführung eines nuancierten Rot von links nach rechts herüber? Wo einen ähnlichen Zusammenklang von Goldbrokat und mattem Silbergrau? Wo ist überhaupt einmal der zarte, mehrfach gebrochene Lichtreflex in einer Stahlrüstung so weich gemalt worden? Gewiß, der Grünewald dieser Jahre kann auch

einmal derb zugreifen. Das beweist die Beweinung in Aschaffenburg. Anders geartet Stoff verlangt andere Ausdrucksweise.

Diese Halleschen Schöpfungen sind noch keine „Alterswerke", sind reife Erzeugnisse eines Genius, dem noch alle Wandlungsmöglichkeiten offen standen. Im ungefähr gleichen Alter hat Dürer seine Meisterstiche und seine Florentiner Apostel, Holbein seinen Norfolk und Heinrich VIII., Michelangelo seine besten Figuren für das Juliusgrab und Rembrandt die Berliner Susanna, den Bürgermeister Six und den barmherzigen Samariter geschaffen. Grünewald war es vom Schicksal verwehrt, wie jene, auf dem hoffnungsreichen Wege weiterzuschreiten; sein Licht erlosch, wohl, weil die zu helle Flamme den Brennstoff des Lebens vorzeitig aufgezehrt hatte.



96. Begleiter des Mauritius aus dem Halleschen Dombild.

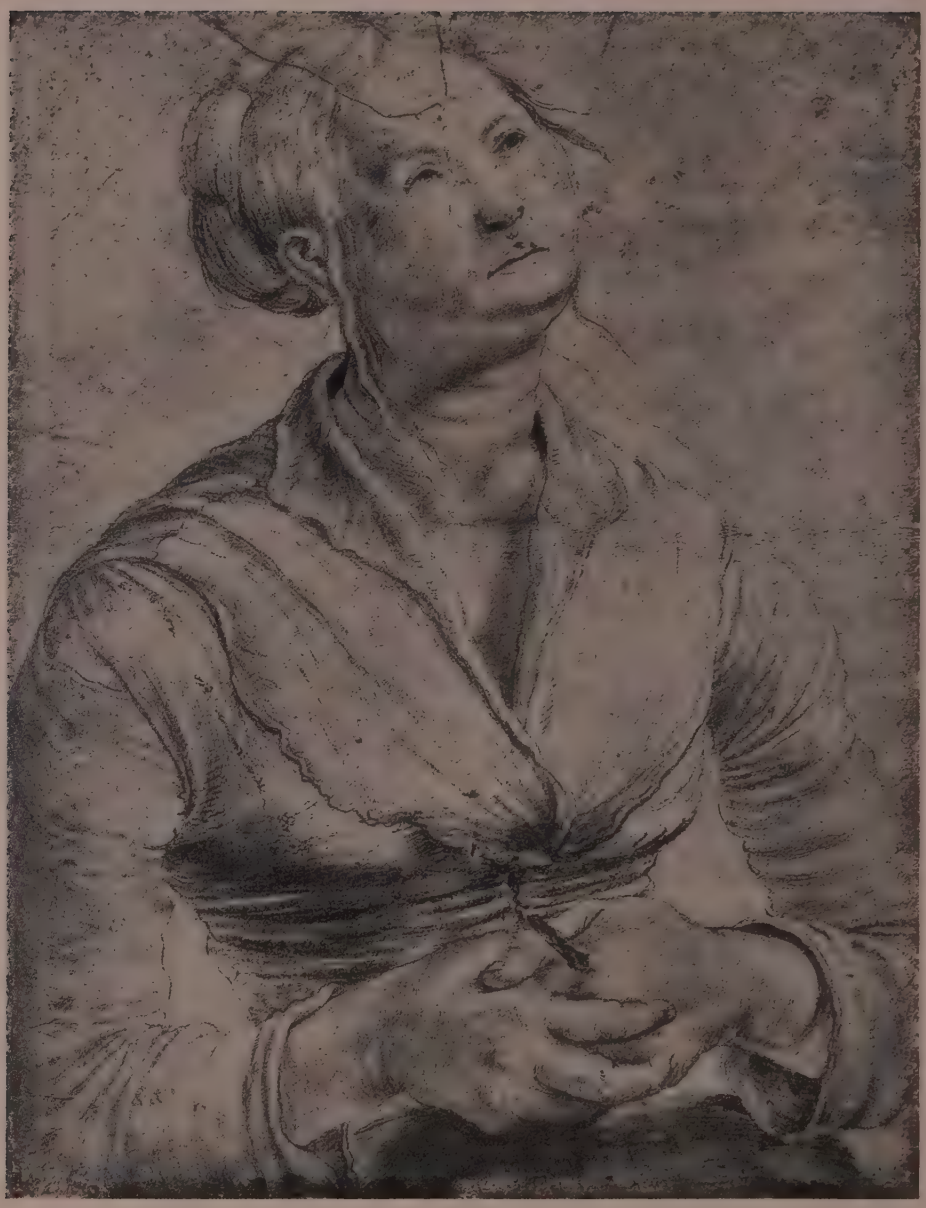
VIII. Die Handzeichnungen.

Wenn Wölfflin von Grünewald, im Gegensatz zu Dürer, bemerkt, daß neben seiner unerhörten Ausdrucksgewalt, die vor keiner „Unrichtigkeit" zurückscheut, Dürers Handrisse leicht akademisch anmuten, so gilt dies für Graphik und Malerei unseres Meisters gleichermaßen. Es ist damit noch nicht das Besondere gesagt, das die Eigentümlichkeiten im Charakter des Zeichners zusammenreißt, so, daß wir sie überzeugend bis in die geheimste Verflechtung seines Wesens zu greifen vermögen. Dazu bedurfte es eines weiteren Wortes, eines blitzenden, wie es nur diesem großen Schauer der Formgeheimnisse so scharf geschliffen zur Hand sein konnte: „Neben seinen Zeichnungen wirkt die Linie Dürers fast nur mit einer neutralen Schönheit."

Die Linie gleichsam auf ihre letzte Möglichkeit an Ausdruck, ornamentalem Reiz und lichter Klarheit ausgelaugt und daraus dann ein rhythmisches System letzter klassischer Schönheit geschaffen zu haben — den Ruhm hat Grünewald freilich Dürern nicht rauben können oder — wollen. Zwar kennt auch der Aschaffenburger den mit Gefühl getränkten, sprechenden Kontur, der bald wie in leidenschaftlichem Aufbegehren sich bäumt, bald, entkrümmt, gradaus jagt in gestreckter Karriere, Hindernisse überhastend oder umspringend, am Ziel im Überschuß der Kräfte sich überschlagend, sich aufrollend, zuckend. Kennt auch das Heranwogen der Linienmassen, die, dem Meer gleich, an den Rändern des Raums brandend sich brechen, verrinnen, vertropfen. Ist dem Nürnberger in solcher poetischen Linienbildpracht eigenornamentalen Ausdrucks sogar überlegen, was das Temperament betrifft. Eins aber gibt es bei ihm nicht, was die Größe des Graphikers Dürer zu einem Teil ausmacht: die schön gegliederte Kadenz, die metrisch gebundene Melodie der Linie und — die gestalterische Konsequenz, die im Bereich des Linienstils keine Form duldet, wenn sie sich nicht in das System des allgemeinen Linienorganismus auflösen läßt. Grünewald legt nie mit jener am Kupferstich geschulten, klaren Folgerichtigkeit Einschlag und Kette seines Liniengewebes in offener Faktur auseinander. Schließt auch nicht jeden Lichtfleck und alles Dunkel zu Sonderschönheiten zusammen, die sich dann wieder sammeln zu separaten Systemen. Nie findet man bei ihm die Gewohnheit Dürers befolgt, alle Linienströme planvoll genau in die Richtung des plastisch Gerundeten einzuschalten oder alle Schraffurlagen in ein Schema prägnant umschriebener Faltenpläne einzupassen.

Denn sein Malerauge ist andrer Art. Des Masseneindrucks zumeist oder der Massenbewegung sucht er Herr zu werden und haftet darum nicht am Teil, wo es das Geflecht im Ganzen gilt. Genug wenn er — als Sohn seiner linear gerichteten, optisch gefesselten Zeit — der Linie wenigstens als Saum der Form Führerfreiheiten beläßt. Damit ist aber ihr Recht als Individualität zu Rande; in allem übrigen gilt sie nur noch als Kollektivbegriff, als Linienschar. Denn nun haben allein die Massen und Töne das

97. Magdalena. Kreidestudie. Berlin, Sammlung Julius Licht. (Zu S. 198 f.)



98. Studie zu einer Klagenden. Lützschena, Sammlung Speck von Sternburg. (Zu S. 198 f.)
(Vorderseite.)

99. Studie zu einer Klagefigur. Lützschena, Sammlung Speck von Sternburg. (Zu S. 198 f.)
(Rückseite.)

Wort. Das Wohlgefallen am Ton und seinem rastlosen Wechselspiel ist typische Eigentümlichkeit des Malers; nicht des Griffelkünstlers, dessen Stil aus der Freude am Glanz kraftvoller Kontraste und den Sprachfähigkeiten des gespitzten Instruments gefügt ist. Der erschöpfende Eindruck eines Dürerschen Federspiels, einer Zeichnung irgendwelcher Art, eines Stichs oder Holzschnitts, hängt nicht so sehr ab von Ton und Farbe des jeweiligen Materials, als vielmehr von der Tiefe des satten Strichs und der Macht, die aus dem prächtigen Gegensatz des glänzenden Papiers herkommt. Diese aufs äußerste gesteigerten Differenzierungen bedingen die von Dürer gewollte Wirkung. Die Klarheit im kontrapunktischen Gefüge, das selbst im Rausch restlos entfesselten Gefühls nie seine kristallinische Struktur verschleiert, macht Dürer geradezu zum unmittelbaren Gesinnungsgenossen des Musikers Bach. Wo, von der langhinlaufenden Linienbahn bis zum verknäulten Kleinwerk der Auszier, oder vom kraftschwellenden Klang bis zum vibrierenden, verschwebenden Hauch des Vortrags, nicht dennoch alle Form erkennbare „Fuge" des reinen Urelements der Linie bleibt, da ist die Komposition um ihr Bestes gekommen.

Als habe Dürer jede Einmischung fremder malerischer Eigentümlichkeiten von vorn herein aus dem Ausdrucksbereich der Zeichnung fern halten wollen, beschneidet er gleich alle solche Möglichkeiten durch die Wahl seines Materials. Blaues und bläulichweißes Papier, kalt im Ton, gleichtemperiert in seiner Kühle den kalten Griffelfarben, — so kann jenes Spiel von konträren Skalen gar nicht aufkommen, das Grünewald, wo sich nur irgend Gelegenheit bietet, ergreift und bis ins letzte auskostet. Dessen Tonwirkungen sind getränkt mit Temperaturgegensätzen, sind so farbig, wie nur irgend eine seiner Malereien. Wenigstens für ein Auge, das farbig zu fühlen versteht. Der braune, ockerfarbne oder gelbe Grund seines Papiers soll durch seine Wärme gleichsam schon den allerersten Formgedanken zu gegensätzlicher Ausbeutung der kalten, grauen Kreidetöne zwingen. Die satte Schwärze, die Dürer liebt, gibt es bei ihm nur als Subbaß, als Pedalton, zuweilen im tiefsten Schatten von sammtener Pracht. Bezeichnenderweise benutzt er ein Material von mittlerem Ton. Grau ist seine bröckelige Kreide, die er meist in sehr feinem, bleistiftartigem Strich führt. Doch hat er Kreiden sehr verschieden im Härtegrad gehabt, die er, bewußt wie nur einer, zu staunenerregenden Steigerungen verwendet. Stets ausgehend vom primären Gegensatz des warmen Grundes, so daß aus diesem und dem Spiel des verschieden grauen Griffeltons schon ein prachtvoller Farbenreichtum erwächst, vollendet er ihn zuweilen durch den kühn dazwischen gemengten, hitzenden Rötel, dessen natürliche Wärme, wo sie allein noch nicht hinreicht, zu urplötzlicher Glut gezwungen wird, wenn er, zugleich zur Höhung des Reliefs, eisiges Deckweiß mit dem Pinsel hineinwischt. Der weiße Tuschton auf dem warmen Grunde greift frisch über die Grenzlinien zeichnerisch geklärter Form weg, rücksichtslos selbst deren Ränder zerreißend.

Ist dieses Denken in Tönen schon beispiellos in jenen altertümlich gebundenen Tagen, so ist die Ignorierung plastischer Gesetze ganz ohne Gleichen, nicht nur im Gedanken an Dürer, sondern an das Jahrhundert schlechthin, das zwischen den Möglichkeiten, die

100. Studie zum Sebastian. Dresden, Kupferstichkabinett. (Zu S. 204.)

Pinsel und Palette boten, und dem engen Gebot plastischen Gestaltens noch kaum einen Unterschied sah. Doch sind noch andere Gründe dafür da, daß Grünewald Stift und Feder — Dürers bevorzugtes Werkzeug — vermeidet. Das durchsichtig helle Rinnen der Reißfeder verlangt, daß selbst das Flüchtige sich verfestige, daß die Schraffuren sich in planvolle Systeme prägen lassen und daß, statt huschender Schatten und springender Helligkeiten, das Ganze sich, eingeschlossen in geschärfte Grenzen, nach Reih und Glied scheide. Dürersche Linienlogik forderte aber sogar vom malerisch Möglichen, Aufgabe seines Eigentümlichsten. Dinge durchaus unlinearen Charakters, die nur mit den Mitteln des frei entlassenen Tons ganz zu treffen gewesen wären, sollten, linienthematischer Tradition zuliebe, sich Umdeutungen gefallen lassen in einen Typ, der weder der Wahrhaftigkeit des losgebundenen Lebens entsprochen, noch zu einem bewegten Bilde — dessen Wesen gerade das unbegrenzt Fließende, dauernd Veränderliche ist — irgendwie tauglich gewesen wäre. Darin liegt wohl auch der Grund, weshalb Grünewald, dessen Gefühl für das Stoffliche der Formen demjenigen Dürers doch mindestens gleich fein geartet war, nicht wie jener nach stechermäßiger Stilisierung der Oberflächen und ihrer Grenzen sucht. Er kennt nicht das gestrählte Haar, reizvoll bewegte Lippensäume, scharfrandige Nasenrücken, kühngekantete Brauenbögen, subtile Reifen um Augenlidränder, abgezirkelte Pupille und spiegelnde Iris, von deren radialen Strahlen bei Dürer nicht einer fehlt, kennt nicht das Kleinwerk knittriger Brüche und blinkender Grate im Gefält. Dies alles — großartiges Zeugnis graphischer Selbstzucht im Stile Dürers — soll man bei Grünewald nicht suchen. Sein Malerblick blitzt — modulierend mehr denn modellierend — über tausend Tongrade hin, gleitet mühelos von Licht zu Licht, tastet sich nicht über Höhen und Tiefen, gebunden an Liniengeleise und sichere Bahnen. Aber so hastig die Hand, so unfehlbar ist auch der Griff, dem nichts entschlüpft, was sie schlagfertig dem Leben entreißt und zu letzter packender Ausdrucksgewalt prägt.

Wer von Dürer kommt, dem scheint Grünewald planlos. Weil seine Linienscharen, geradlinig offen, gekreuzt oder verknäult, regelwidrig über das Runde wie über das Eckige hinlaufen, nirgends haftend, entfestigt wie die Form, die selbst flüchtig zerrinnt, wo die Gewalt des Lichts es gebietet. Dennoch fühlt man in solchen Fällen genau den Zwang. Sei es ein Schlagschatten, der die Zersetzung schafft, oder ein Glanzlicht. Wo es vom Schatten zum Hellen Brücken zu schlagen gilt, da werden sie von prickelnden Häkchen und Punkten gebaut. Oder die Mittel treten gehäuft, massig übereinander auf. Gewischte Schattentöne treten unmittelbar unter engen Schraffuren zutage, um dann wieder aufgezehrt oder zerschnitten zu werden von spitzigen Lichtern, die, unbekümmert um Klarheit des Umrisses und plastische Prägnanz, der kühne Pinsel kalt in die wärmeren Schatten spritzt. Es ist eine Irrationalität in der Zeichnungsweise Grünewalds, wie sie mit ähnlicher farbiger Durchgeistigung und zwingender Drastik der einfachen Ausdrucksmittel erst bei den Impressionisten des barocken Holland wieder bemerkbar wird. Doch hat er darin auch einen Vorgänger gehabt, den großen Anonymus des XV. Jahrhunderts, das andere

101. Armstudie zum Sebastian. Kreide. Göttingen, Sammlung Ehlers. (Zu S. 204.)

Rätsel des Mittelrheins: Den Meister des Wolffegger Hausbuchs, den man auch den Meister des Amsterdamer Kabinetts nennt.

Den rund 1200 Zeichnungen Dürers haben wir heute wenig mehr als ein Dutzend von Grünewald gegenüberzustellen. Und jeder, der am Riesenwerk des Isenheimer Altars etwas von der rollenden Hast des Schaffens und des Meisters gierigem Griff nach jedem der in Fülle rasch vorüberfliehenden Gesichte erfahren hat, wird ohnehin wissen, daß diese paar Blätter, als Resultat solch ungeheurer Arbeitskraft, nur zurückgelassene Brocken eines seit Jahrhunderten abgetragenen Mahls sein können. Was uns verloren gegangen ist, weil Grünewald zu lange aus dem Gedächtnis der Menschheit gelöscht war, mögen wir zum Teil aus Nachrichten entnehmen. Die Inventare des Amerbach-Kabinetts in Basel zählen 20 Blätter auf, von denen wir keins mehr kennen. Von den im Auktionskatalog der Leipziger Sammlung Winckler i. J. 1815 namentlich aufgeführten 11 Grünewaldzeichnungen — Hände- und Fußstudien — ist nur ein Blatt, dessen zwei Hälften in Göttingen und Dresden liegen, erhalten. Als schlimmsten Verlust aber müssen wir den eines ganzen Buches beklagen, das Grünewalds Schüler, Hans Grimmer, mit systematischem Sammeleifer zusammengebracht hatte. Es kam an Phil. Uffenbach und wurde von diesem an Albr. Schelkens in Frankfurt verkauft, wo Sandrart es gesehen hat.
Ein Blatt, das, wie ich glaube, tatsächlich aus dieser Quelle stammt (16), ist der Öffentlichkeit, seit seiner Publikation durch S. Colvin i. J. 1909, bekannt: Die große Studie zu einer, durch das aufgelöste Haar als Magdalena gekennzeichneten, betenden Frau (Oxford) (vgl. das Titelbild). Zwei weitere Magdalenenstudien in ähnlich großer Form sind später aufgetaucht. Die eine befindet sich in der Slg. Licht-Berlin (Abb. 97) die andere in der Slg. Speck von Sternburg-Lützschena. Die auf der Rückseite des letztgenannten Blattes zu sehende Vorstudie zu einer Klagenden in durchaus analoger Haltung (Abb. 98, 99) möchte man für eine Vorstudie zur Vorderseite halten, wenn der Zustand nicht so arg wäre, daß es heute schwer fällt, an eine eigenhändige Arbeit Grünewalds zu glauben. Es ist mir freilich nicht geglückt das Original zu Gesicht zu bekommen. Das leider an den Seiten und wohl auch unten stark verschnittene Oxforder Blatt mit der Magdalena ist sicher die großartigste Zeichnung, die wir von Grünewalds Hand besitzen. Auch ohne das ausdrücklich beigeschriebene Zeugnis, daß der Maler damals „Kurmainzischer Hofmaler" gewesen sei, würde die unendlich differenzierte, breite und tonige Auffassung, sowie der bei aller scheinbaren Zwanglosigkeit so strenge architektonische Aufbau der Massen nach der Nähe des Erasmus-Mauritius-Bildes, also der Spätzeit um 1525, verlangen. Der heute vom Ganzen nur noch zu gewahrende Bruchteil läßt vollkommen jene ganz reife Konsequenz, mit welcher der späte Grünewald ein Bewegungsmotiv — hier die von unten und von den Rändern her in jeder Linie vorbereitete, gleichsam zusehends „wachsende" oder „werdende" Neigung des Hauptes — aus der Linienform und den Tonschiebungen entwickelt, erkennen.

102. Kreidestudie zum Antonius des Einsiedlerbildes. Göttingen, Sammlung Ehlers. (Zu S. 172 u. 224.)

Samt den überreich differenzierten Schattentönen und farbigen Nuancen werden Schulter, Hals und Gesicht von streng tektonischem Kontur beherrscht. Von dem fast geradlinig symmetrischen Schleiersaum nach innen zu über Falten und Haarwellen bis zu den Gesichtsflächen steigert sich die Bewegung zusehends. Bewegter werden die Formen, bewegter die Töne. Außergewöhnlich reich und doch wieder unendlich einfach, weil eins aus dem andern so logisch folgt. Wie z. B. über den unterlegten Wischtönen die feinen Kurven der Schraffur sämtlich nach der Mitte streben, das gibt dem Ganzen Stetigkeit, Richtung und fördert zugleich die Bewegungsillusion.

Wunderbar einfach und ausdrucksvoll steigt die Hauptgebärde als fließende Bewegung von unten nach oben auf, leichter und leichter werdend. Aus der schwerfälligen Schrägen des Gürtels unten löst sich der rechte Arm in entschlossener Diagonale; Kragenschlitz, Kinnschatten und Breitengliederungen des Gesichts nehmen sie bestätigend auf und lassen sie aufwärts verklingen. Daß auch in den Silhouettenmotiven die äußerste Strenge und Sparsamkeit herrscht, ist für den Spätstil Grünewalds selbstverständlich. Wir übersehen das ungewohnte Korrespondieren von Binnen- und Außenkonturen heute leicht, obgleich die lichte Schaubarkeit des Ganzen zum großen Teil gerade darauf beruht, daß z. B. der Umriß des Schleiers, links, genau der oberen Grenzlinie der Hand auf dieser Seite, und ebenso rechts, der andern Handsilhouette entspricht; oder, daß die Ärmelöffnungen bei der nach außen liegenden nach außen, nach innen aber bei der nach innen gerichteten Hand verlaufen.

Viel wäre über diese überreiche Schöpfung noch zu sagen, ohne Hoffnung, sie dennoch dadurch zu erschöpfen. Es mag drum bei ein paar Hinweisen bleiben. Für die Eigenart der Formauffassung und den Darstellungsstil des späten Grünewald wie als Beleg für sein schon mehrmals betontes physiologisches Verständnis des Körpers und seines organischen Wachstums kann es kaum ein klareres Beispiel geben als den Kopf der Oxforder Magdalena. Was an der Darstellungsweise zunächst auffällt, — und man kann das auch geradezu als stilistisches Erkennungsmerkmal der Spätwerke nehmen — ist die eigentümliche Kontinuität der konkaven und konvexen Wölbungen, die in unaufhörlichem Ineinandergreifen die prachtvolle Rundform des Schädels aufbauen. Lineare Abgrenzung einzelner Zonen: am Auge, an den Nasenflügeln, den Lippen oder wo sonst sie von all den Zeichnern dieser Zeit gebracht werden, kennt er nicht. Man muß Holbeins oder Dürers Kopfstudien daneben sehen, um den ganz unerhörten Fluß dieser Rundungen recht zu ermessen. Typisch ist die eigentlich lippenlose Mundspalte, wo das Interesse des Malers ausschließlich auf die ununterbrochene Verbindung mit allen anschließenden Formteilen gerichtet ist. Der Mund ist ihm nichts anderes als der runde Rand um eine schmale Dunkelheit, über welchen die Haut ins Innere strebt, so, wie sie sich sonst über die Wangenhügel, den Nasenrücken, die Schläfen oder Ohren wölbt. Die Augen: dunkeltonige Kuppen, deren Senkungen nach allen Seiten vollkommen grenzenlos mit den umgebenden Tönen verschwimmen. Das Hauptleben der Berliner Magdalenenzeichnung steckt im Gesamt

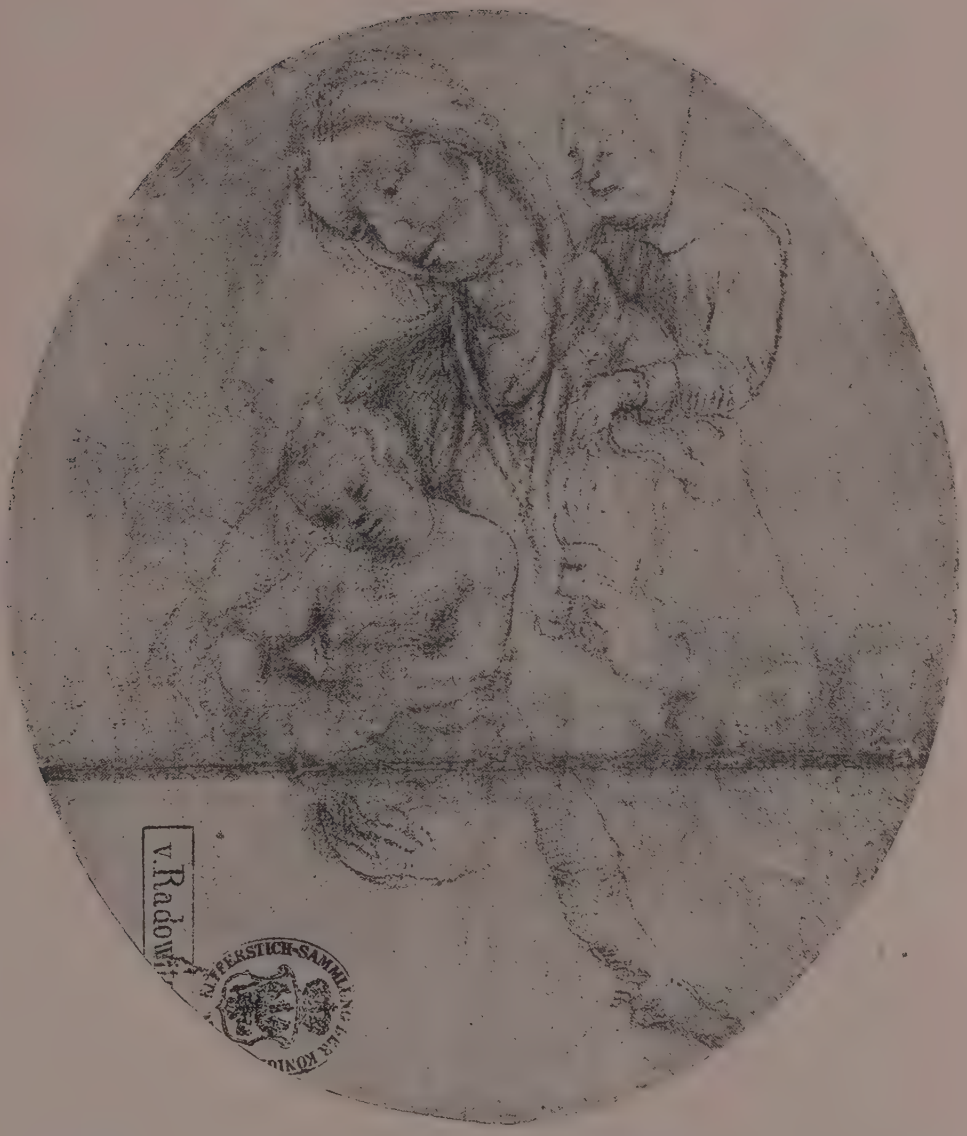
103. Kreidestudie zum Antonius des Einsiedlerbildes. Dresden, Kupferstichkabinett. (Zu S. 224.)

von Hals und Schulterpartien sowie in dem wunderbar duftig behandelten Haar. Arme und Hände, verglichen etwa mit denen der Studie zum Isenheimer Sebastian, zeigen den Abstand des Formgefühls zwischen diesem spätesten und dem mittleren Stil Grünewalds. Aus alledem spricht eine, gerade in der einfarbigen Zeichnung besonders frappant zutage tretende, malerische Subtilität, die jedem, der nur einigermaßen den trennenden, gliedernden, fast möchte man sagen: mosaizierenden Stil der Linearisten des XVI. Jahrhunderts kennt, vollkommen unbegreiflich anmutet. Und wenn man nach solcher Nahbetrachtung dann wieder von dem Blatt zurücktritt, so ist es fast das Allerunbegreiflichste, wie all diese zahllosen Feinheiten sich der zusammenfassenden tektonischen Gesamtanschauung mühelos und bis ins letzte klar unterordnen.

Man spricht hier, ohne damit über den etwa beteiligten Kolorismus etwas sagen zu wollen, von dem malerischen Stil Grünewalds. Daß es zugleich ein ausgesprochen koloristischer ist, und daß die koloristischen Momente diese malerische Ausdrucksweise sehr erheblich mitbestimmen, sollte aber darüber nicht vergessen werden. Gerade bei dem späten Oxforder Blatt muß das bemerkt werden. Allerdings vermag selbst die beste Reproduktion nicht annähernd so, wie das Original, eine wirkliche Vorstellung von dem, vom zartesten bis zum vollsattesten Klang über alle Zwischenstufen souverän gebietenden Kreidestrich zu geben, dessen kalter, grauer Ton, in unendlicher chromatischer Fülle abgestuft, immer neue Kontrastverbindung ausgeprägt farbigen Charakters mit dem warmen, gelblichen Papierton eingeht. Was bedeutet dem gegenüber zuletzt überhaupt der Umriß! An einzelnen Stellen (dritter Finger der rechten Hand bei der Oxforder, Wangen-, Haar- und Oberarmpartie gegen das Licht hin bei der Berliner Zeichnung) wird er bis auf ein kaum sichtbares Minimum reduziert. Nur die leisesten Tondifferenzen — und doch wie bestimmt! — von Fleisch und Gewandton sprechen da in Gegensätzen. Ohne je ausführlich zu werden, gibt Grünewald dann mit undefinierbaren technischen Handhaben das Stoffliche der Oberflächen bis zur vollkommenen Illusion. Die ledernrissigen Innen- und die spröden, „aufgesprungenen" Außenflächen der erstaunlich lebenswahren, etwas derben Hände seines Modells geben über diese besondere Seite der reifsten Grünewaldischen Formauffassung lehrreichen Aufschluß.

Eine gewisse große Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß wir in diesen, dem Stil nach ja dem Erasmus-Mauritius-Bilde nahestehenden Zeichnungen Reste des (ausgeführten?) Gemäldes zu erblicken haben, das, als Gegenstück für den dem Erasmusaltar gegenübergelegenen Altar der Patronin Magdalena in der Stiftskirche zu Halle bestimmt war (17).

Die Magdalenenstudien sind die einzigen Zeugnisse des ganz reifen Zeichners Grünewald, die auf uns gekommen sind. Denn so ungewiß, angesichts der großen Lücken im Werk des Malers, alle Versuche, die übrigen Blätter nach Entstehungsjahren genau zu ordnen, ausfallen müssen, so sicher ist es doch, daß keines der andern Blätter etwas von dieser späten Formfülle besitzt. Nur in einigen Fällen vermögen wir überhaupt



104. Maria mit Kind und Engel. Kreidestudie. Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu S. 154 u. 204.)

etwas über die Beziehung zu datierbaren Gemälden zu vermuten. Mit Gewißheit nur bei den Studien zum Isenheimer Altar (Dresden und Göttingen), von denen im Katalogteil noch weiterhin die Rede sein wird. Die Sebastianshände (Dresden; Abb. 100, 101) geben den besten Maßstab für den immensen Abstand des Formgefühls zwischen 1510 und 1525. Zwar wird man gleichzeitig auch Dürersche Hände — wir haben ziemlich genaue Zeitgenossen unter den Studien zum Heller-Altar (z. B. L. 507 Wien) — daneben halten müssen, um, am Gegensatz zu ihrer mikroskopischen Modellierung bei gleichzeitiger Übersetzung aller Form in die subtilste Linienornamentik, Grünewalds verallgemeinerndes, malerisches Aufeinmalsehen ganz fruchtbar aufnehmen zu können. Dann aber wird man sich wiederum nicht verhehlen dürfen, wie behutsam, klein, fast möchte man sagen zierlich, all dieses spitze, dünne Linienwerk des mittleren Grünewald klingt neben den rauschenden Registern, die für den Vortrag der Oxforder Magdalenenhände gezogen worden sind. Der Grünewald von 1510 ist zwar exakter im Einzelteil, — die Oberarmstudie in Göttingen mutet (namentlich fällt das am linken Ellenbogen auf) fast so an, als seien Knochen und Muskeln jeweils gesondert studiert — aber der breiter und viel allgemeiner aufnehmende Maler von 1525 bringt dafür, durch das engere Nebeneinander der stärksten Tonkontraste, ein im Ganzen überzeugenderes, wahrhaft zuckendes Leben zum Ausdruck, das der subkutanen Analyse von 1510 entraten kann, weil es durch gestalterische Phantasiefülle künstlerischen Ersatz bietet. Ganz deutlich ist der malerische Reichtum — zugleich aber auch der üppig-barocke Pomp des rhythmisch bewegten Helldunkels — in den, vermutlich zum Aschaffenburger Altar gehörigen Studienblättern, dem knieenden König (Maria auf der Rückseite) (Berlin) und dem stehenden Heiligen (Wien), gegenüber den Blättern der Isenheimer Zeit im Wachsen begriffen (Abb. 104—106). Ein Vergleich zwischen dem Göttinger Antonius und dem Wiener Josef in Hinsicht der Gewandwiedergabe belehrt über den Weg zu immer rücksichtsloserer Übertönung aller plastischen Grenzkonture durch das aller Fesseln entbundene Licht. Der knieende König mag zum Vergleich hinzugezogen werden. Ganz abgesehen von dem neuen Pathos übermäßig breitentfalteter malerischer Gewandmassen, — man denkt an Rubens oder van Dyck und findet kaum mehr den Konnex zur Dürerzeit — ist die zuckende und sprühende Leichtigkeit, mit der jetzt der Tuschpinsel das Weiß in die knisternden Glanzstoffbrüche tupft, von unvergleichlich neuartigem Reiz gegenüber dem, der Intention nach vielleicht sogar reicheren, in der Wirkung aber sehr viel trockeneren Antoniusstil. Grünewalds Auge war bei dem Josef befähigt, größere Flächen zusammenzusehen. Die tonige Wirkung, trotz mannigfaltigster Nuancen im Mantel (über dem rechten Oberarm des Josef), ist ruhiger als irgendetwas ähnlich Beabsichtigtes beim Antonius, weil dort die Wischtöne differenzierter, die Glanzlichter aber gleichmäßiger sind, und deshalb keine rechte Einheit des Eindrucks zustande kommt. Auch sind die Überleitungen im Isenheimer Stück weniger sicher im Tonverhältnis. Der Grünewald des Göttinger Blattes häuft noch die unmittelbar

105. Huldigender König. Kreidestudie. Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu S. 154 u. 204.)

benachbarten Kontraste tiefsten Dunkels und höchsten Lichts, während er beim Josef zu sparen und deshalb auch in völlig neuer Weise psychologisch zu spannen weiß. Ein ununterbrochenes, allmähliches Crescendo vollzieht sich von den Glanzlichtern der Falten unten am Boden bis hinauf zur stärksten Helligkeit auf der Schulter. Gleichermaßen werden jetzt die tiefsten Töne mit äußerster Sparsamkeit zurückgehalten. Ja, die eigentliche Vollkraft der sammtenen Schattentiefen liegt überhaupt außerhalb des Figürlichen, in der landschaftlichen Folie, die nun, einer neuen Auffassungsweise entsprechend, nicht nur in formal-plastischem, sondern auch im Sinne wirklich fließender Lichträumlichkeit, unlöslich durch Tonverhältnisse mit der Gestalt verschmolzen wird. Ein eigenartiges Zeugnis hierfür legt die Zeichnung des Königs (Berlin) ab, dessen durchweg in ruhigen Halbschatten einbezogenes (dennoch aber unmerklich nach vorn in immer tiefere Dämmerung eintauchendes) Mantelgepränge nur an einer einzigen kleinen Stelle im Hintergrund — und da zugleich zusammen mit dem Schaft eines Bäumchens — vom hohen Licht getroffen wird. Wodurch nicht nur der Akzent vom Figürlichen abgelenkt und auf den Totalraum eingestellt, sondern auch der stoffliche Unterschied, etwa zwischen Holz und Tuch, so gut wie vollständig aufgehoben wird.

Auf Grund der im Verlauf unserer bisherigen Betrachtung angedeuteten Erkenntnisse über die graphische Stilentwicklung Grünewalds läßt sich wohl, vor allem an Hand der Gewandbehandlung, über die zeitliche Stellung und die besonderen Eigenschaften der einzigen Reste des ehemals so berühmten Frankfurter Verklärungsbildes, die zwei Studien zu den Aposteln Petrus und Jakobus (Dresden, Kupferstichkab.), Klärendes sagen (Abb. 107, 108). So ganz von Leidenschaft erfüllt die körperliche Erregung der beiden Jünger zur Darstellung kommt, so relativ leidenschaftslos und kühl sind die erkennbaren Züge der „Handschrift", die jede Formveränderung, in sehr feinen Kreideschraffuren, über sorgsam gewischter Vormodellierung, spitz und leicht mit gewissenhafter Empfindlichkeit registriert. Eine wenigstens ungefähr ähnliche „Objektivität" im Manuellen weist von allen bisher besprochenen Studien einzig das Sebastiansblatt auf. Doch läßt sich kaum verkennen, daß dort von der bedächtigen Akribie und der eigenartig auffallenden Sorgsamkeit der Mache, die an den Glanzlichtern des Jakobus so gut festzustellen ist, kurz, von der, im Vergleich zu Grünewalds sonstigen Arbeiten, befremdlichen Härte und Brüchigkeit nichts mehr zu bemerken ist. Die tonig gesammelte Ruhe der Aschaffenburger, die Weichheit der Isenheimer, vor allem aber die in letzteren wenigstens bereits einsetzende Lichtraum-Auffassung fehlt noch diesen Blättern, in denen sich dafür linienhaft betonte Ränder, brüchiges Gefält und starke perspektivisch-plastische Tendenzen mit gehäufter gerade oder kurvig geführter, gekreuzter und einfacher Strichlagentechnik als Stilkennzeichen hervorheben. Bis auf die starke Grenzlinienbetonung bieten die Verspottung und die Hellerflügel-Heiligen die nächsten (bis in genaue Themenähnlichkeit der Falten gehende) Analogien. Zum Jahre 1505 paßt der Stil der Entwürfe des Verklärungsbildes jedenfalls durchaus.

106. Anbetender Heiliger. Kreidestudie. Wien, Albertina. (Zu S. 154 u. 204.)

Eine arg mißhandelte, ausgeschnittene, auf andern Grund geklebte und dann übermalte Gestalt, die, in üppigem Gewandschwall fast versinkend, mit der Rechten nach oben weist und mit der Linken gestikuliert (Berlin), ist zuletzt als „höhnender Pharisäer" angesehen worden (Abb. 109). Eine ähnliche Holbein-Figur (Abb. bei Schmid Textbd., S. 261) scheint das zu bestätigen. Doch muß das Knien und das, m. E. weniger höhnische, als vielmehr erstaunte, Gesicht bedenklich machen. Ohne der Vermutung, an deren Statt ich nur eine andere, ebenso unbeweisbare bringen kann, widersprechen zu wollen, möchte ich doch die tatsächlich vorhandene Möglichkeit aufzeigen, auf Grund des Stiles, dessen riesenhaft zusammenfassende Faltenbögen und dessen heute noch wirkungsvolles, außerordentlich starktoniges Spiel warmer und kalter differenzierter Töne, ebenso wie die Technik, eine unmittelbare Verwandtschaft zu den mutmaßlichen Aschaffenburger Studien von 1517—19 aufweisen, diesen Entwurf ebenfalls mit dem Maria-Schnee-Altar zusammenzubringen. Der linke verschollene Flügel kann nämlich, wie Schmid bemerkt, sehr wahrscheinlicherweise, als Gegensatz zur „Gründung von St. Maria Maggiore", die Vision des Patriziers Johannes, die der Gründung voranging, gezeigt haben. Und daß die Haltung — das erstaunte Hinaufweisen aus dem Knieen vor allem — hierfür, entweder bei Johannes selbst, oder bei einem Miterlebenden, sehr wohl denkbar ist, wird durch die nicht unähnliche Gestalt auf dem erhaltenen Freiburger Bild bestätigt: ich meine den Mann auf der Treppe des Palastes zur Linken, der ebenfalls mit erstaunter Gebärde auf die Madonna hinweist (Abb. 69). Für den andern Fall ist immerhin zu bedenken, daß wir vorläufig nichts von einer „Vorführung Christi", in welcher der Pharisäer hätte figurieren können, wissen.

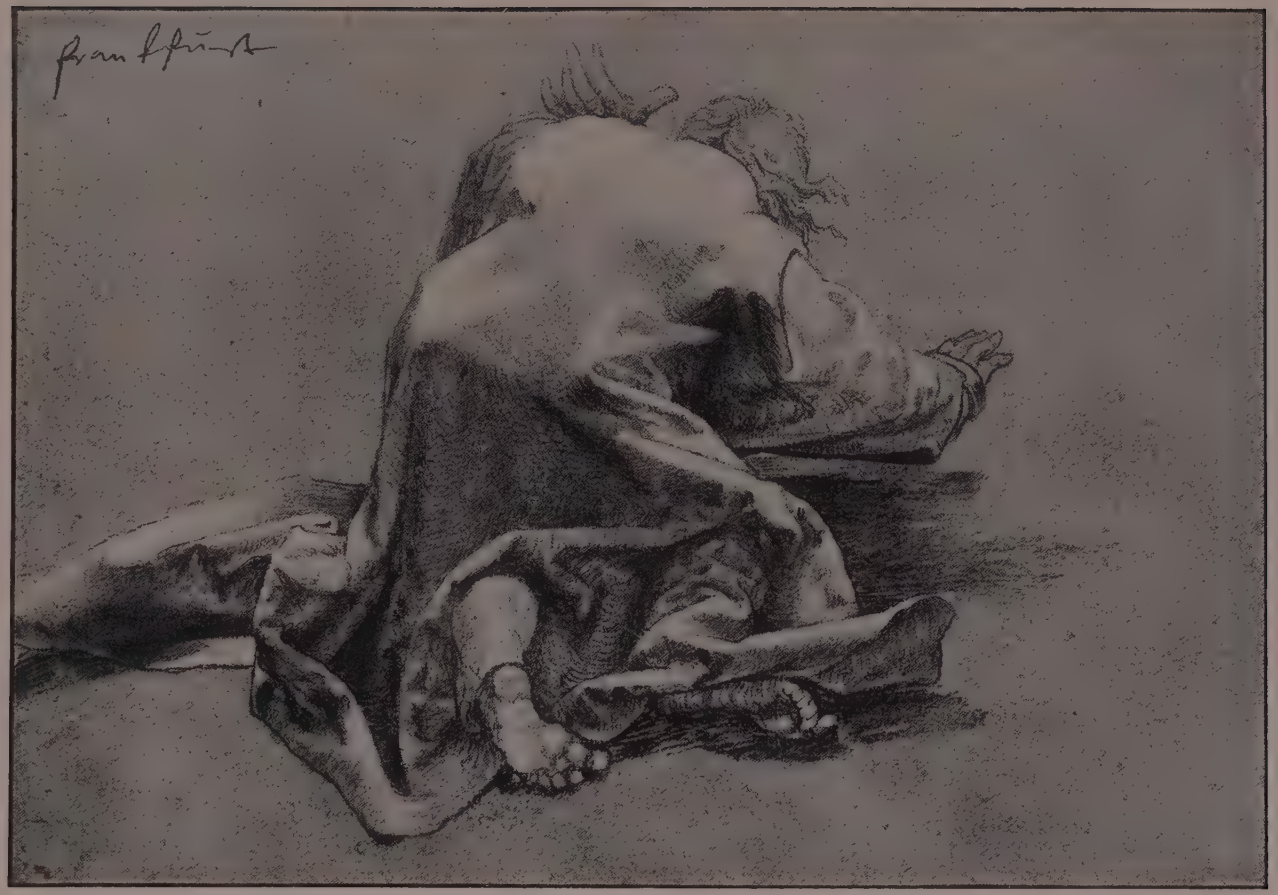
Was nun an Zeichnungen noch übrig bleibt, sind Kopfstudien, die sich ohne Mühe den gewonnenen Resultaten einreihen lassen.

Da ist zuerst von der prachtvollen Studie zum Kopf einer lächelnden Frau (Louvre) zu sprechen, in deren, von hüpfenden Reflexen, Halbschatten und -lichtern umspielten Formen die unmittelbare Gegenwart des allermomentanesten Lebens mit viel spontanerem Temperament festgehalten ist, als das dem langsamen, bedächtigen Dürer, dem die Zeichnung auf Grund eines gefälschten Monogramms zugeschrieben worden ist, je möglich wäre (Abb. 110). Durch die frappante Ähnlichkeit der Faktur, vor allem der Strichführung legitimiert sich das Blatt als eine dem Sebastiansentwurf von 1510/11 nächst verwandte Studie Grünewalds. Aber anders als in der formsuchenden, zur Erweiterung physiologischer Erkenntnisse geförderten Studie nach den Armen seines Aktmodells in Isenheim, anders auch als in den, dem Lichtdarstellungsproblem gleichsam auflauernden Gewandentwürfen, spürt man in dieser wirklich einmal intimen Zeichnung ein Wollen von geistiger Art, wie es zwar bei Grünewald im Grunde nie ganz ausbleibt, das man aber, erdrückt von der Größe und Fülle der Gesichte, leicht, in Gemälden wie in graphischen Erzeugnissen, übersieht. Die Situation ist diesmal besonders günstig, weil uns kein Beiwerk ablenkt, kein Gewand und kein Geschehen den Blick trübt, der einzig

107. Petrus der Jünger. Kreidestudie zur Verklärung Christi. Dresden, Kupferstichsammlung. (Zu S. 136 ff., 206 ff.)

an der physiognomischen Schilderung haften darf. Welcher Art ist dieses Geistige? Geistreich nennt man vielleicht die ungekünstelte Echtheit und unbefangene Beobachtung, die nicht auf einen Zug des Mundes beschränkt bleibt, sondern das geradezu „ansteckende" Schwingen in allen Formen zugleich, in Augen, Wangen, Grübchen, Falten usw., zu sonniger Heiterkeit aufleben läßt. Damit trifft man jedoch nicht viel mehr als die Virtuosität des gottbegnadeten Könners. Eher kommt dem Problem auf die Spur, wer die offenbare geistige Verwandtschaft der psychologischen mit der formalen Auffassung wahrnimmt, die zwischen der spontan sich äußernden, wie gegen allen Willen hervorbrechenden Empfindung der Frau, und den nicht minder überschäumenden, aus dem Dämmer unter der Haube oder aus den halbverschlossenen Augenlidern hervorquellenden und dann überall aufblitzenden Lichtern besteht. Von dieser Spur aus ist dann der Weg zu dem für das Ganze eigentlich Entscheidenden nicht mehr weit. Es gilt nur noch, zu begreifen, wie jede Form und jedes formbezeichnende Mittel dazu dient, den kichernden, springenden, zitternden und nie zur Ruhe kommenden Rhythmus, der die Stimmung ausmacht, anschaulich zu versinnlichen. Und das ist ein Gedanke, den wir bei Grünewald letzten Endes in aller Form finden: Als das geheime Gesetz, das die jeweilig einzig mögliche Wahl der Ausdrucksmittel intuitiv bestimmt. Hier ist das Geheimnis des Eindrucks: die Unvermitteltheit, mit der die stets wechselnden Töne der verschiedenartigsten fleckigen Dunkel- oder Helligkeiten aufeinander prallen. Der absichtlich betonte Mangel an jeglichem „Sfumato", der dem Ganzen (besonders lehrreich: links die untere Gesichtshälfte) etwas Prickelndes, Spritziges gibt. Daß Grünewald sich für das mimische Problem an sich damals interessierte, liegt ja nahe, denn wir befinden uns in der Nähe der Madonna im Rosenhag, in der uns zum erstenmal das bestrickende Lächeln begegnet. Von ähnlicher Unmittelbarkeit, wenn auch von durchaus andrer Grundstimmung, zeugt die Bildnisstudie eines älteren Mannes (Abb. 111) im Stockholmer Nationalmuseum (mir nur in Photographie bekannt). Entsprechend der gewichtigen Kubik dieses Schädelmassivs spricht die Zeichnung gleichsam in derb abkürzenden Worten. Der Gesamtumriß, ungemein ausdrucksgeladen an der Wange links, umspannt sämtliche Binnenformen in einem Zuge. Das Licht auf dem Antlitz ist ebenso als ungeteilte Masse zusammengeballt, wie die Schatten im Halbkreise zur Rechten. An Hals und Mützenrand wirken diese Dunkelheiten wie Gewichte, die nach unten ziehen. Das Aufwärtsblicken, als zentraler Bildgedanke, erhält dadurch etwas von unmittelbarer formaler Notwendigkeit.

Was schon der Vergleich des Pariser und des Stockholmer Blattes lehrt, ist, daß die zeichnerische Handschrift Grünewalds in nicht geringerem Maße als die malerische befähigt ist, innerhalb ein und derselben Stilstufe, den schlagendsten Ausdruck für grundverschiedene Stimmungen und Zustände zu prägen. Noch größer erscheint der formale Kontrast zwischen zwei Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett auf der Vorderseite des Blattes: die Grimasse eines schreienden Jungen (Abb. 1) (Gesang



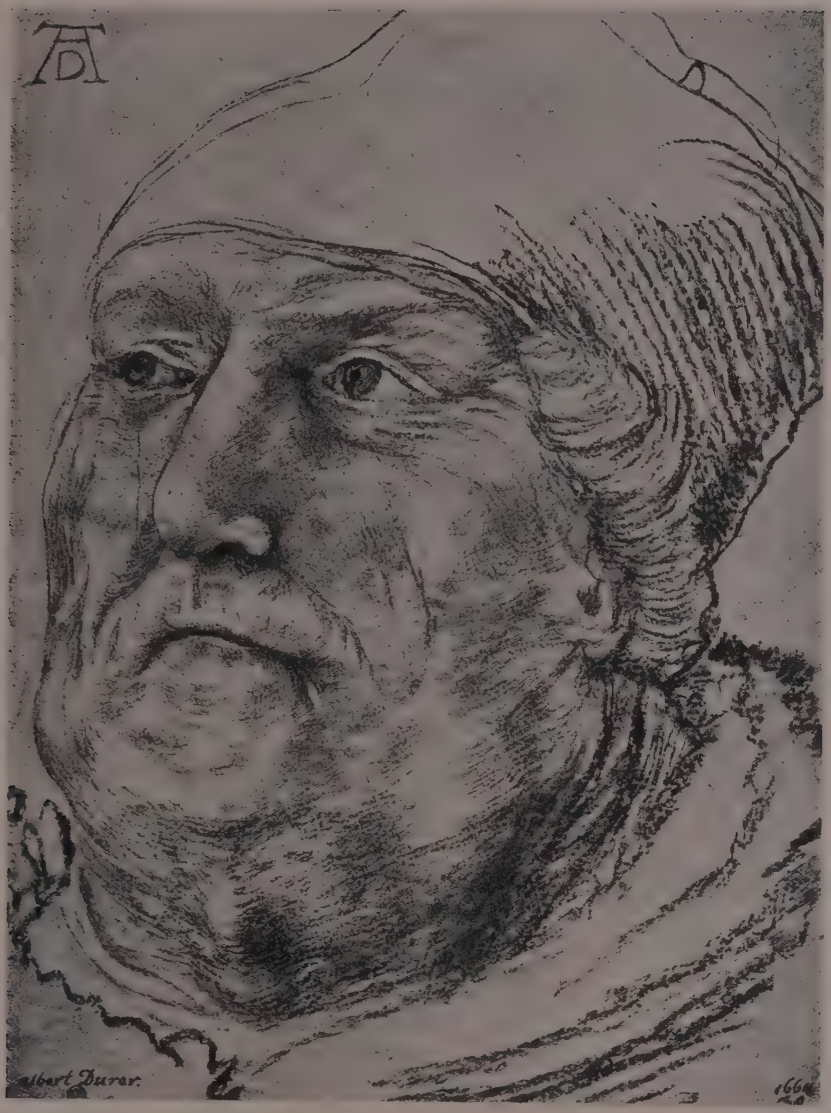
108. Jakobus der Jünger. Kreidestudie zur Verklärung Christi. Dresden, Kupferstichsammlung. (Zu S. 136ff., 206ff.)

kann nicht Ursache der Gesichtsverzerrung noch Anlaß des wilden zeichnerischen Vortrags sein) und auf der Rückseite: das Bildnis eines versonnen nach unten blickenden jungen Mannes (Abb. 112). Zwei polare Gegensätze. Das eine Mal: als gelte es den Entwurf für eine rechte spätgotische Bildschnitzerei; weitausholende ornamentale Schnörkel, unbändige Arabeskenphantasie. Das andere Mal: beruhigtes Gleiten stiller Linien und duftiger Töne, in leisem Umriß beherrscht, vollkommene Natürlichkeit, Intimität (18).

Mit der letzten hier zu besprechenden bleibt uns zugleich auch die rätselvollste Zeichnung des rätselreichen Meisters von Aschaffenburg. Gewöhnlich als Beweis seiner verstiegenen Phantastik, wenn nicht gar als blasphemische Persiflage der heiligen Dreifaltigkeit, von Münzel als Bildnis einer Dreieinigkeit des Bösen vermutet, zeigt sie drei in der Tat höchst auffällige Männerköpfe, die allesamt aus einem einzigen Hinterhaupt radial herauszuwachsen scheinen (19), vor einer zackig umschriebenen Helligkeit, die wie eine Gloriole aussieht. (Abb. 114. Berlin, Kupferst.-Kab.). Neuere Deutungen des Gegenständlichen leiden, sofern sie von einer Charakterisierung des Physiognomischen ausgehen, an dem Fehler, daß der Normaltyp des modernen Gesellschaftsmenschen als Maßstab der Beurteilung zugrunde gelegt zu werden pflegt, und dann so gänzlich irreführende Epitheta, wie „Diebsgesicht", „Schellfisch" u. a. m., auf Charakterköpfe angewandt werden, in denen ihr Schöpfer aller Wahrscheinlichkeit nach reine Ausdrucksformen für übermenschlich gewaltige Existenzen höchst geistiger Art sah und auch sehen durfte. Wir vergessen heute gar zu leicht, mit der Umbildung der menschlichen Typen durch die beständig feilende Bildhauerin Kultur zu rechnen. „Die Menschheit hat sich so veredelt, daß der Typus des vornehmen Mannes jener Zeit sich heute in den tieferen Schichten des Volkes findet, während unsere Typen der oberen Gesellschaft völlig neu sind, so wie wir, im Gegensatz dazu, heute kaum mehr in den Verbrechern jene schrecklichen Gesellen wiedererkennen, die dortmals als niedriges Volk galten." (20). Wer sich einmal bei der Hauptfigur, die wie ein steiler, stählerner Keil aus lauter Energie geschweißt zu sein scheint, des ersten Erschreckens vergessend, nur über die Reinheit der rassigen Langschädelproportionen, die mächtige Stirn, die bei aller Länge dennoch sehr fein gebaute Nase, den charaktervollen, geschlossenen Mund und das Dantekinn Rechenschaft abgelegt und, im Zusammenhang mit den herabgezogenen Brauen, die seelisch-gedankliche Konzentration des ferngerichteten Blicks in sich aufgenommen hat, der wird, denke ich, von vornherein wie mit Erz gepanzert sein gegen die gefährliche Suggestion so unbedachter Verdikte. Ob es überhaupt gut ist, sich gleich der spekulativen Interpretation des literarischen Inhalts hinzugeben? Trotzdem ich glaube, daß an dogmatisch-theologischen Parallelen zu einer derartigen Darstellung der Trinität kein Mangel herrscht, möchte ich doch bezweifeln, ob selbst bei noch eifrigerem Durchsuchen der in Frage kommenden mystischen Schriften die Aussicht auf befriedigendere Anhaltspunkte wachsen, ja, ob der Beweis, daß Grünewald an ein Dreifaltigkeitsbild überhaupt gedacht habe oder nicht, je gelingen wird. Wer z. B. die allereinfachste Erklärung bringen wollte, Grünewald habe ein Studienblatt,

109. Knieender Mann. Kreidestudie. Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu S. 208.)
(Nur die Figur ist Original, alles andere spätere Zutat.)

110. Kopf einer lächelnden Frau. Kreidestudie. Paris, Louvre. (Zu S. 208.)



111. Bildnisstudie eines älteren Mannes. Stockholm, Nationalmuseum. Kreidestudie. (Zu S. 210.)

auf das er einen Kopf gezeichnet hatte, weiter benutzt und die zwei andern Köpfe, ohne daß er an einen Zusammenhang dachte, hinzu gezeichnet, — dem würde man keinen begründeten Widerspruch entgegentragen können. Weit wesentlicher als diese Frage scheint mir das durch die Art des Ganzen übermittelte Material positiver Erkenntnisse über die künstlerische Gestaltungs- und Denkweise des Malers (21).

Die zuweilen von ihm erreichte freie Höhe prometheischer Schöpferfähigkeiten ist uns aus den, vollkommen unabhängig von irgendwelchem Naturvorbild, im ganzen dennoch erstaunlich natürlich und organisch beschaffenen Spukgestalten aus Colmar bereits bekannt. Hier liegt der Fall sehr ähnlich. Nur, daß die physiologischen Einzelteile der Natur, aus denen Grünewald nach selbstgeschriebenen syntaktischen Regeln seine Neuorganismen entstehen läßt, diesmal dem Menschen-, statt, wie dort, dem Tierreich angehören. Gemeinsam ist in beiden Fällen die künstlerische Urzeugung der Phantasie. So werden, durch die bare Synthese von zerstreuten, ausdrucksstark empfundenen Teilen, Wirklichkeiten von unbestreitbarer, sinnenfaßlicher Gegenwart. Obwohl im Reich des Naturwirklichen kein Seitenstück zu finden ist. Grünewald porträtiert. Aber nicht wie Holbein die außenseiende Erscheinung, an der nur etwa Korrekturen oder Umbetonungen im Sinne schlagenderer Wirkung vorgenommen werden, sondern er bildet die absolute, selbsterzeugte, innenseiende Vorstellung ab. Und das betrifft nicht nur den einzelnen Kopf, sondern genau so die synthetische Totalität, die wirkliche Einheit der Drei, die erst durch Frage oder Antwort, durch Ineinanderfügung der Gegensätze und die Entwicklung der Formen im Raum zustande kommt. Bedarf es eines erneuten Beweises solcher für Grünewald ja gewöhnlichen Auffassung des malerischen Gestaltungsproblems, so braucht diesmal nur auf das unbezweifelbar vorherrschende Prinzip einer für das Ganze wie für jeden Kopf und seine Bestandteile maßgebenden Grundproportion hingewiesen zu werden. Eine Proportion, nicht der „neutralen Schönheit", wie diejenige ist, mit der etwa zur gleichen Zeit Dürer so eifrig beschäftigt war, vielmehr eine Proportion des besondern Charakterausdrucks, gegenüber der alle Schönheits- oder Häßlichkeitsbegriffe zu schweigen haben. Nur weil jeder gliedernde Abschnitt und jedes Glied im Gesicht des Vordersten nach der gleichen überlangen Grundproportion gebaut ist, wirkt das an sich Unnatürliche wahrhaft, ja, rassenhaft echt. Nur weil die gepreßte, gleichsam kondensierte, gequetschte Breitform beim Rechten in allen plastischen Akzenten die „Querkopf"verhältnisse wiederholt, kann dieser, nur weil die willenlose Molluskenhaftigkeit beim Linken und seine akzentlos ineinander „fliehenden" Formen oder Profillinien so organologisch durchgeführt werden, kann jener den suggestiven Zwang auf den Beschauer ausüben, dem dieser ohne Gegenwehr unterliegt, und von dem aus er unbewußt die Gesamterscheinung als glaubliches und unbezweifelbares Konterfei der Natur hinnehmen muß.

Dies prometheische Formen einer Welt eigenen Geschlechts, recht der Ausfluß des Überschwangs einer individualistisch gesonnenen Menschheit, die sich wieder einmal die

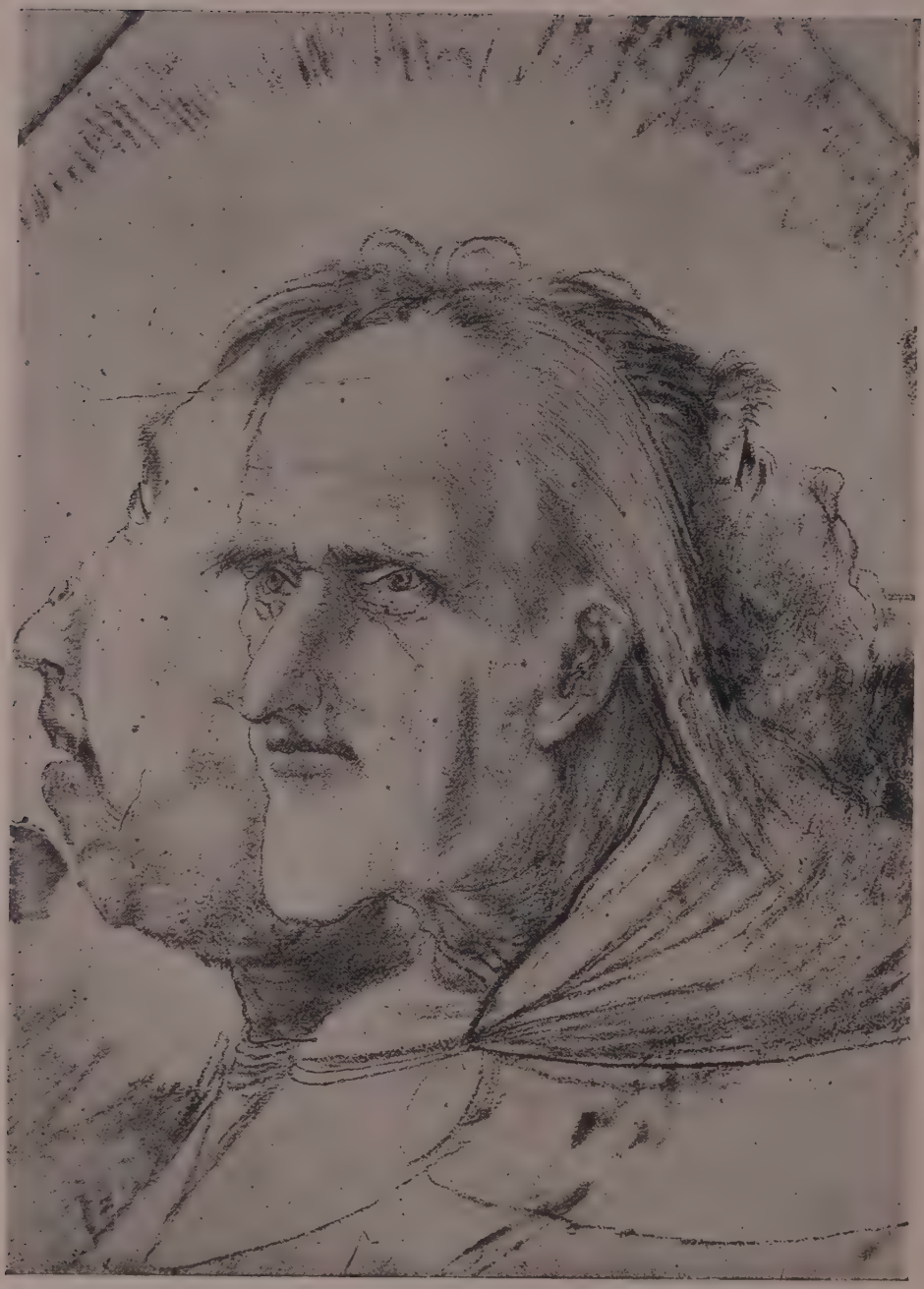
112. Kopf eines Mannes. Kreide. Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu S. 212 ff.)

große Frage stellte: „hast du nicht alles selbst vollendet, heilig glühend Herz?“ war der Gemeinbesitz der Menschen des sechzehnten Jahrhunderts und hat seine stärkste Ausprägung in Lionardo da Vinci gefunden, der den größten Teil seiner sogenannten (und deshalb heute meist so völlig mißverständlich beurteilten) „Karikaturen“ während der Arbeit am Abendmahl, als es für ihn galt, sichtbare, begreifliche Formen für die Inbegriffe großer, erhabener Menschlichkeit zu finden, schuf. Ist es undenkbar, daß bei Grünewald, dessen Isenheimer Altarmalereien nicht minder voraussetzungslose Schöpfertaten sind, der Fall genau so lag?

Bei Lionardo aber hat es sich stets um Allegorien gehandelt, die man ja damals (wie noch zu Winckelmanns Zeiten) als höchsten geistigen Ruhmestitel der Malerei feierte. In Oxford sind die Studien, die ich meine, beisammen; der „Neid“, der in Gestalt eines Weibes aus den Schenkeln des „Tüchtigen“ herauswächst, oder das „Leid“, das als Greis aus dem Leibe der „Lust“, eines Jünglings, herauskommt. Guersi, als gebildeter Italiener, mag Freude an ähnlichem Tun gefunden haben, und so besteht die Möglichkeit, daß auch unser Grünewaldblatt nichts als eine solche Allegorie ist, zu der wir nur heute keinen Schlüssel mehr besitzen.

Wie dem nun aber auch sei, uns muß vor allem das Positive genügen, das wir gerade diesem urschöpferischen Zeugnis Grünewaldischer Kunst- und Weltanschauung entnehmen können; daß er trotz aller Mittelalterlichkeit ein echter Sohn der neuen Zeit war.

113. Studie zu einem Gekreuzigten. Kreide. Karlsruhe, Gemäldegalerie. (Zu S. 84.)



114. Drei Männerköpfe. Kreidestudie. Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu S. 212.)

Kritischer Katalog der erhaltenen Gemälde Grünewalds.

I. Um 1503. Die Verspottung Christi. München, ä. Pinakothek. Nr. 1486.
Tannenholz. 1,09 m h., 0,735 m breit. Stammt aus dem Münchner Karmeliterkloster, von wo es bei der Säkularisation, 1803, in die Universität kam. Nachdem es hier im Jahre 1909 von H. Braune als Werk Grünewalds erkannt worden war, kam es 1910 in die Pinakothek und wurde dort zunächst von den spätern Übermalungen befreit. Dabei verschwanden auch 2 Inschriften gleichen Inhalts. Eine, vermutlich im XIX. Jahrhundert als Erneuerung der älteren angebrachte, und diese selbst, die etwas oberhalb der genannten, nur noch schwer zu entziffern war, dem Schriftcharakter nach aber dem XVII. Jahrhundert angehört haben muß. Da sich ehemals unter dem (als Epitaph benutzten) Gemälde eine Schrifttafel befand, so dürfte die originale, mit ihm zusammen entstandene Inschrift auf dieser zu lesen gewesen und später mit ihr auch abgesägt worden sein; als Ersatz brachte man sodann den Text im Gemälde selbst — unten links — an. Unter keinen Umständen aber hat die (durch die Restauration bloßgelegte) originale Farbenfläche selbst Beschriftung getragen. Die Beischrift aber gibt wiederum den Anhalt, daß das Gemälde ehemals tatsächlich als Epitaph Verwendung gefunden hat. Sie lautete: Anno MDIII. Di. XX. DECEMB. Die Tracht und der Stil stimmen im allgemeinen zu der Jahreszahl. Der Tag bezieht sich, wie Schmid richtig vorgeschlagen hat, auf den Todestag des Stifters. Das Ganze hing als Epitaph wohl an der Wand oder einem Pfeiler. Wo? Darüber gibt eine in Wiesbadner Privatbesitz (Rechtsanwalt Dr. Laaf) befindliche Kopie Auskunft (eine andere in Hanau, Zeichenakademie). Diese ist (nach Inschrift a. d. Rückseite) für den Vitzthum von Aschaffenburg und Kurmainzischen Rat Hartmut von Cronberg und seine Gattin (v. Dehrn-Schönborn) bestimmt gewesen. Vielleicht als Hochzeitsgeschenk. (Entsprechende Wappen auf der Vorderseite.) Der Besitzer ist um 1616, rund 12 Jahre nach der Entstehung dieser Kopie (dat. 1603) gestorben. Das Nächstliegende ist nun dieses: Der Vitzthum legt Wert auf den Besitz einer Kopie nach einem der Erinnerung eines Verstorbenen dienenden Bilde, und läßt sich diese mit seinem eignen und den das Geschlecht seiner Gattin betreffenden Wappen versehen. Der, dem das Gedächtnisbildoriginal ehemals gegolten hat, muß also doch mindestens einem Teile der Familie, — entweder dem männlichen oder weiblichen — dieses Paars angehört haben. In Aschaffenburg aber — wie vorgeschlagen wird — wird sich das Original doch kaum befunden haben; denn da wohnte ja der Vitzthum und hätte es täglich sehen können, so daß eine Kopie danach ziemlich entbehrlich war. Anders aber, wenn das Original sich etwa in des Vitzthums Heimat, über dem Grabe seines Ahnherrn, etwa in der Kirche, von wo es ohne Pietätsverletzung nicht zu entfernen gewesen wäre, befand. Der Stammsitz seiner Familie aber war das unweit Frankfurt gelegene Cronberg. Dehrn a. d. L. und Schönborn, auf die die Wappen der Frau — ebenfalls nebst dem Cronberger auf der Bildseite der Kopie — weisen, kommen diesem Ort gegenüber nicht in Frage, denn nun ist zu erinnern, daß Grünewald ja i. d. T. während der durch Stil und Datum fraglichen Jahre aller Wahrscheinlichkeit nach in Frankfurt gewesen ist, daß ein Auftrag für das benachbarte Cronberg in diesem Zusammenhang sehr wahrscheinlich wird. Auch die Hanauer Kopie weist eher in diese als in die Aschaffenburger Gegend. (Hier wäre der Archivforschung eine Anregung zur Untersuchung der Cronberger Akten aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts gegeben.) Freilich bleibt vorläufig alles Hypothese, aber diese scheint mehr innere Wahrscheinlichkeit zu haben, als die andere, daß das Original für Aschaffenburg selbst gemalt worden sei. Daß dann einer der bayerischen Kurfürsten — die ja in reger Beziehung zum fränkischen Maingebiet standen — das Bild erworben und dem Kloster in München, vielleicht bei der Ankunft der Ordensbrüder im letzten Drittel des XVII. Jahrhunderts, geschenkt habe, was Schmid vorgeschlagen hat, ist deshalb wahrscheinlich, weil es ausgeschlossen ist, daß dieselben es etwa aus Prag mitgebracht haben könnten. Vgl. hierzu auch K. Simon: Zu Grünewalds Aufenthalt in Frankfurt a. M. (Kunstchronik 1919).

II. Um 1503/04. Die Kreuzigung. Basel, öffentliche Kunstsammlung. Nr. 269.
Lindenholz. 0,75 m h., 0,545 m br. Oberer Teil eines für 2 übereinander angeordnete Bilder bestimmten linken Klappaltarflügels. Das untere Bild, sowie die 2 korrespondierenden des rechten Flügels und das doppelt so große des Schreins — vermutlich mit weiteren Passionszenen — sind verschollen. Auf Grund der in Grünewalds Leben festzustellenden dauernden Verbindung mit dem Antoniterorden vermutet Schmid die Herkunft des Bildes aus dem Baseler Antoniterhause. Nach K. Simon (Kunstchronik 1919) könnte auch die Frankfurter Antoniterkirche, die 1719 abbrannte, oder die Antoniterniederlassung in Roßdorf bei Hanau, die ursprüngliche Besitzerin des Altars gewesen sein. Die Geschichte des Gemäldes ist nur bis ins Jahr 1775 zurück zu verfolgen; da wird es erstmalig, aber bereits im Besitz der Baseler Kunstsammlung

inventarmäßig aufgeführt. In Farbenstimmung, Formbehandlung und allem Technischen verrät nur noch die Verspottung ähnlich schlagend den Einfluß der Kunstweise des älteren Holbein.
Früher neigte ich dazu, die Entstehung womöglich noch vor der Verspottung anzunehmen. Ich habe mich inzwischen überzeugt, daß eine solche Datierung nicht angeht. Das Format der Bilder und namentlich der Figuren sind Ursache der Täuschung gewesen. Die scheinbare größere Festigkeit der Erscheinung des Münchner Bildes erklärt sich zu einem Teil aus der großen Nähe Holbeins und seiner Zeit, zum andern aber aus den dort herrschenden Voraussetzungen, die ganz andere wie beim Baseler Bilde sind. Dies gehört als Bruchstück zu einem mehrteiligen Altar! Die Handschrift des neue Wege suchenden Malers ist lockerer, malerischer geworden. Er schlägt damit freilich eine Richtung ein, die er später wieder verlassen hat. Das erschwert die chronologische Ordnung der ersten Werke gerade, daß sie so isoliert auftreten. Grünewald versucht Dinge, die er dann wieder liegen läßt und die Entwicklung bleibt zum Teil unübersichtlich, weil wir ihre verschiedenen Etappen nicht mehr kennen. Das Isenheimer Bild ist durch eine ganze Reihe von Jahren vom Baseler getrennt. Daß dieses aber nach der Verspottung entstanden sein muß, wird am Vergleich der Faltengebung schon klar. Entscheidend erscheint mir der (im Text weiter ausgeführte) Gesichtspunkt, daß Grünewald im Baseler Bilde weit unabhängiger im Einzelnen und unverwechselbarer Grünewaldisch im Ganzen erscheint, als in der Verspottung, die eben nur in Einzelheiten ganz Grünewaldisch erscheint, während sie im Ganzen noch als schulmäßige Stückelung anmutet. Die Kreuzigung ist nicht mehr in dem gleichen Sinne wie die Verspottung als typisches „Jugendwerk" anzusprechen.

III. September 1509—Anfang 1510. I. S. Cyriakus (ca. 0,99 m h., 0,43 m br.). **II. S. Laurentius** (ca. 0,99 m h., 0,43 m br.). **Frankfurt a. M. Städt. histor. Museum. Nr. 308, 309.**
Beide Tannenholz. (II trägt neben dem Namen des Heiligen das Monogramm M. G. N.). Die beiden in Grisaille-Manier ausgeführten, doppelseitig bemalten Tafeln sind im Jahre 1808 vom Frankfurter Fürstprimas v. Dalberg aus dem Besitz des Dominikanerklosters der Museumsgesellschaft geschenkt worden. Sandrart hat sie samt den zwei zugehörigen verschollenen Bildern, welche die hl. Elisabeth bzw. den hl. Stephanus zeigten, als Flügel des von Jac. Heller für die Dominikanerkirche gestifteten berühmten Altars, den als größte Sehenswürdigkeit Dürers Marienkrönung im Hauptbild zierte, beschrieben. Thausing (Dürer I. Aufl. S. 301) erklärte das noch für einen Irrtum. H. A. Schmid hat aber die Richtigkeit der Sandrart-Behauptung für alle Zukunft sichergestellt und den Zusammenhang der Gemälde mit dem Altar ermittelt (a. a. O. S. 76 ff.). Darnach waren unsere Bilder an zwei beiderseits des Altaraufsatzes hervortretenden, feststehenden Flügeln die jeweils obersten Tafeln. Dürer hatte solche feste Flügel nicht vorgesehen. Und so ist es auch ausgeschlossen, daß Grünewald seine Arbeiten etwa in Nürnberg bei Dürer gemalt haben könnte. Überhaupt kann er die Ausführung erst nach der Ankunft der fertigen Malereien aus Nürnberg (September 1509) in Angriff genommen haben. Denn die Proportionen seiner Figuren stimmen so genau zu den aus der Dürerwerkstatt stammenden, steinfarbenen Außenbildern, wie das nur nach dem Original oder einer genauen, vorher eingesandten Werkzeichnung, von der Dürer aber sicher etwas erwähnt hätte, möglich gewesen wäre. Offenbar lebte Dürer selbst im Glauben, daß der ganze Altar ihm ausschließlich anvertraut sei. Das geht aus den, in den Briefen an Heller immer wiederkehrenden Ratschlägen über die Aufstellung, die Behandlung usw. der Tafeln sowie aus der ausdrücklichen Verwahrung, daß nur ja kein andrer sich hineinmengen solle, hervor (Brief v. 24. VIII. 1509). In Wahrheit aber hat Heller eine große Anzahl von andern Künstlern in Tätigkeit gesetzt, die alle erst nach der Aufstellung des Altars begonnen haben zu arbeiten. Dies wird durch zwei Zeugnisse belegt. Erstens durch Vincenz Steinmeyers „Newe wohlgerissene Figuren usw." von 1620. Der berichtete sukzessive, wie der Altar 1. bei Dürer bestellt, wie er 2. abgesandt, wie er 3. im Dominikanerkloster aufgestellt worden sei. Und fährt in seinem chronologisch ordnenden Bericht dann fort, daß Heller: „Über das, auch alle andere berühmbte und kunstreiche Maler und Bildhauer so damalen gelebt, die Nebenflügel und anders zum Altar gehörig, machen und verfertigen lassen, damit es ja ein sonderlich decus, Zier und ornamentum, nicht allein dem Closter, sondern der gantzen Stadt Franckfurt sein sollte." Zweites Zeugnis ist der Preis, den Heller bezahlt hat. Dürer erhielt nur 200 fl. Insgesamt kostete der Altar aber 500 fl. (Schmid a. a. O. S. 77, nach J. K. Fichards „Geschichte v. Frankf." Manuskr. im Frkfrt. Stadtarchiv. Eine andere zeitgenössische Urkunde [ebenda S. 77, Not. 1] sagt 400 fl.). Zuletzt kommt zu alle dem, was insbesondere die von Grünewald gemalten Flügel betrifft, noch der Umstand hinzu, daß diese offenbar dem besonderen Zweck dienten, das bei geschlossenen Flügeln rechts und links aus den hinteren Seitenkapellenfenstern überstrahlende Licht, das die Schaubarkeit des nahe dem Westportal, am zweiten rechten Mittelschiffpfeiler,

aufgestellten Altars fast unmöglich machen konnte, durch genügend ausladende Flächen abzufangen. Dürer selbst hatte im Interesse besserer Erkennbarkeit bereits von Nürnberg aus Ratschläge gegen das Blendlicht gegeben; die aber betrafen nur eine etwas vornübergeneigte Hängung der Haupttafel. Ist es nach alle dem so gut wie ausgeschlossen, daß die Grünewaldschen Gemälde vor September 1509 in Angriff genommen sein können, so bestimmen dieser Untergrenze gegenüber die erheblich fortgeschritteneren ersten Isenheimer Malereien, vor allem das Mitte 1510 etwa anzusetzende, gut vergleichbare „Engelskonzert" (Faltenwurf!), oder die (im Text bereits verglichenen) den Abstand noch klarer bezeugenden Einzelheiligen (ungefähr März 1511), die obere Zeitgrenze. Der Faltenstil an sich aber würde die Zeit nach oben gegen die Isenheimer Heiligen hier weniger wahrscheinlich werden lassen, als die nach unten gegen 1509 zu. Denn die nächsten Analogien zu dem Frankfurter fast noch „knittrigen" Gefält, ja zu einigen ganzen Faltenmotiven, liegen in den beiden Dresdner Entwürfen zur „Verklärung" vor, für welche ich das Jahr 1505 als sehr wahrscheinlichen Entstehungstermin habe dartun können (vgl. S. 136 f.). Der Isenheimer Faltenstil zeigt zwar im Engelskonzert noch gewisse Analogien, ist aber doch wesentlich weiter von dem der Transfiguration entfernt, als die Frankfurter Tafeln. Somit blieben die letzten Monate des Jahres 1509. Möglicherweise wurden sie erst in Isenheim vollendet. Doch beweist gerade der Isenheimer Altar, daß Grünewald damals äußerst rasch zu arbeiten fähig war. Die Beziehungen Grünewalds zu Jak. Heller rühren möglicherweise von den Tagen der Romfahrt im Jahre 1500 her. Auch Heller war unter den deutschen Pilgern dort gewesen und hat später mit jener religiösen Schwärmerei, die diesem seltsamen Menschen ja in besonderem Maße eigen gewesen ist, davon gesprochen. Sein Testament enthielt besondere Vorschriften für solche Rompilger, die in Zukunft in der ewigen Stadt für sein Seelenheil beten würden. — Sandrart erwähnt die Namen auch der beiden heute verschollenen Heiligengestalten. Es waren Stephanus und Elisabeth. Da die drei männlichen nun in erster Linie Diakone, d. h. Armenpfleger sind, so kann diese Elisabeth kaum die Mutter Johannes des Täufers gewesen sein. Auch wenn wir die drei Männer in ihrer Eigenschaft als Märtyrer nehmen, hätte sie nichts in ihrer Gemeinschaft zu suchen. Zufällig ist aber die Kombination der vier Personen ganz und gar nicht. Heller war sehr exakt in Dingen der Kirche. Seine religiöse Schwärmerei konnte manchmal in dogmatische Haarspaltereien ausarten. So wird also die andere hl. Elisabeth, Königin von Portugal, die ebenfalls Diakonin ist und gewöhnlich in Franziskanerinnentracht almosenspendend dargestellt wird, gemeint gewesen sein. Die große Wohltätigkeit Hellers ist uns bezeugt. Sie hatte in diesen Almosenspendern ihr Symbol gefunden. Es ist interessant, die Genauigkeit in allen Kleinigkeiten nun auch in der Disposition dieser Figuren zu bemerken. Laurentius — der dem Rang nach erste der „Diakone" — war der Legende nach vom Papste zur besonderen Auszeichnung dazu bestimmt worden, „die Messe zur Rechten des heiligen Vaters zu lesen". So erscheint er denn hier als Evangelienleser rechts vom Altar. Allein den eigentlichen Ehrenplatz unten, der ihm gebührt, hat nicht er, sondern Stephanus innegehabt, der zwar nicht dem Rang aber doch dem Alter nach erste Diakon. Dabei könnte nun ein, nicht ohne Humor aufgezeichneter Legendenbericht, der namentlich in Rom (auch heute ist er es noch) populär gewesen zu sein scheint, mitgesprochen haben. Laurentius hat in Rom den Beinamen „il santo cortese" (der höfliche Heilige), und zwar deshalb, weil er noch im Grabe so wohlerzogen war, dem heiligen Stephanus, dessen Leiche zufällig in seine Grabstätte gelegt wurde, sofort den gebührenden besseren Platz einzuräumen. — Die Diakonin Elisabeth als einzige Frau könnte vielleicht der Prinzessin (bei Cyriakus) wegen aufgenommen sein. Ist diese Kleine doch keineswegs belanglos im theologischen Zusammenhang des Ganzen. Diese durch Cyriakus von der Besessenheit geheilte Tochter Diocletians heißt Artemia und steht ihrerseits wieder zu dem hl. Stephanus in Beziehung. Beide haben nämlich dieselben Worte gesprochen, die hier, links und rechts von Himmelfahrt und Krönung Mariä, gerade recht am Platze waren. Er, bei einer theologischen, seiner Steinigung vorangehenden, Disputation, sie, bei ihrer Heilung, sprachen nach der Legende die Worte: „Siehe, nun ist vor meinen Augen der ganze Himmel aufgetan."

IV. Herbst 1509 — Frühjahr 1511. Der Hochaltar für die Kirche der Antoniter-Generalpräzeptorei zu Isenheim. Colmar i. E. Museum Unterlinden.

Lindenholz. 6 Flügel eines Schreins nebst 1 Staffel auf 2 Flügeln.

1a u. 1b. Die Kreuzigung. 2,69 m h., 3,07 m br.

2. St. Antonius Abbas, feststehender Flügel. 2,32 m h., 0,75 m br.

3. St. Sebastian, feststehender Flügel. 2,32 m h., 0,765 m br.

4. (Rückseite von 1a) Mariä Verkündigung. 2,69 m h., 1,42 m br.

5. (Rückseite von 1b) Christi Auferstehung. 2,69 m h., 1,43 m br.

6a u. 6b. Das Mysterium von Mariä Erwartung und der Geburt Christi (Engelskonzert, hortus conclusus, Hirtenbotschaft) 2,65 m h., 3,04 m br.

7. (Rückseite von 6a) Antonius Abbas besucht Paulus Eremita. 2,65 m h., 1,41 m br.

8. (Rückseite von 6b) Antoni Versuchung durch Ungeheuer. 2,65 m h., 1,39 m br.

9. (Staffel) Die Beweinung. 0,67 m h., 3,41 m br. (Ursprünglich zwei Halbtafeln.)

Alle Gemälde mit Ausnahme von 9 in alten, spätgotisch profilierten Rahmen.
Der Hochaltar für die Kirche der Antoniter-Generalpräzeptorei zu Isenheim ist von den beiden Präzeptoren des Ordens gestiftet worden. Die Skulptur von dem Savoyarden Jean d'Orliac (dessen Stifterporträt unter den Schnitzereien figuriert); die Malereien von dem Italiener Guido Guersi (dessen gemaltes Bildnis im Einsiedlerbilde als Antonius zu finden ist). Der Stil der Skulpturen ist von dem der Malereien sowohl in Hinsicht des Temperaments und der Formauffassung, die bis ins Kleinste einheitlich und gleichmäßig dieselbe bleibt, so verschieden, daß es unmöglich ist, an irgendwelche Beziehung Grünewalds zu den plastischen Arbeiten zu denken. Nicht einmal die Entwürfe dazu — was sonst seit dem XV. Jahrhundert nicht selten vorkommt — können irgendwie mit dem Maler zusammengebracht werden. Der Gewandstil bezeugt für sämtliche Skulpturen eine Entstehungszeit zwischen 1502—08. Die Apostelhalbfiguren gehören den jüngeren Arbeiten an. Sie sind niedriger im Ausdruck gegriffen, „populärer" in Mimik und differenzierter Gebärde. Sehr mannigfaltig abwechselnd in der Haartracht. Die Hauptfiguren können auf Grund ihrer Verwandtschaft mit Schnitzereien im Straßburger Stifte St. Marx, welche als Werke des Nicolaus von Hagenau nachgewiesen worden sind, diesem Meister zugesprochen werden. Demselben gehören wohl auch die Salvator mundi-Büste, sowie die beiden Einzelfiguren der Slg. Böhler an. Die Apostel müssen als Gehilfenarbeit angesehen werden. Da die St. Marx-Arbeiten des Nicolaus von Hagenau erst 1501 entstanden sind, so stimmt die offenbar größere Reife der Auffassung, die sich in den Isenheimer Skulpturen erkennen läßt, zu dem, was schon der Gewandstil bezeugt, nämlich zu einer etwas späteren Entstehungszeit letzterer. Die Malereien sind, da man keine Spur von irgendwelcher Gehilfenarbeit finden kann, völlig eigenhändige Arbeiten Grünewalds. Skizzen und Entwürfe sind nur in sehr geringer Anzahl noch vorhanden, doch haben ursprünglich, nach der Sorgfalt der wenigen erhaltenen zu urteilen, zu allen Teilen einmal solche existiert. Was uns geblieben ist, gewährt einen so aufschlußreichen Einblick in die Arbeitsweise Grünewalds und seine Gestaltungsprinzipien, daß wir den Verlust der andern um so schmerzlicher beklagen müssen. Es handelt sich streng genommen um ein einziges Blatt, das auf der Rückseite zwei Detailstudien zu den Armen des Sebastian, auf der Vorderseite zwei verschiedene Entwürfe zur ganzen Figur des hl. Antonius, wie er im Besuchsbilde links erscheint, aufweist. Das Blatt ist späterhin zerschnitten worden. Die linke Hälfte befindet sich heute im Dresdner Kupferstichkabinett, die rechte in der Sammlung Ehlers in Göttingen. Das Göttinger Blatt (Ehlers), also die ursprünglich rechte Seite eines braungetönten Papiers, zeigt auf der Rückseite in grauer Kreide von graphitartigem Ton eine Oberarmstudie zum Sebastian. Über die sehr ausführliche Modellierung, namentlich der Schultergelenkpartie, geht aber die Malerei noch hinaus. Sie ist schlagender im Ausdruck; eine Erfahrung, die auch bei jeder der andern Studien zu machen ist. Grünewald scheint sich nie an den Entwurf so streng gebunden zu haben, wie das z. B. Dürer meist getan hat. Der Kopf ist noch in seiner Profilansicht angedeutet, so, wie das Modell stand. Das Dresdner Blatt ist, abgesehen von der Abtrennung vom Göttinger Blatt, noch einmal beschnitten, so daß ein Teil der hierauf enthaltenen Unterarme fehlt; doch ist alles übrige, sind vor allem die Hände, gut erhalten. Es ist im Vergleich zum Gemälde mehr eine Studie der plastischen Form an sich. Das Lichtproblem ist noch nicht durch die später hinzutretende rückwärtige Beleuchtungsquelle kompliziert. Auch hier hat also die Malerei erst das Entscheidende gebracht. Die Vorderseiten beider Blätter enthalten nun jedesmal eine Gewandstudie zu dem Antonius des Einsiedlerbildes. Der Vergleich mit dem Gemälde ist in jeder Hinsicht für die Aufklärung des Schaffensprozesses bedeutungsvoll. Trotz der reicheren Durchbildung des Göttinger Entwurfes, wo die Gewandfalten mit Deckweiß gehöht sind, bietet dieser einen früheren Zustand als der in Dresden befindliche, der als eine Korrektur in Rücksicht auf die einen neuen Kompositionsgedanken verfolgende, veränderte Haltung des Heiligen anzusprechen ist. In Göttingen ist der Kopf nach oben gewendet, der Blick sucht den Raben, der die Brote bringt. Nach

diesem Entwurf hatte Grünewald die Malerei bereits begonnen (man kann ohne Mühe die Umrisse des analog gerichteten Hauptes heute noch unter der darüber gelegten neuen Farbschicht feststellen), als er einen andern Ausdrucksgedanken zu verkörpern für besser fand, den er zunächst in der zweiten (Dresdner) Studie festhielt. Der Heilige sollte das Wunder nicht auch bemerken. Nur Paulus behielt diese Rolle. Der Kopf wird also normal ins Profil eingestellt; auf Paulus blickend. Mancher andere Maler hätte sich mit dieser Korrektur begnügt. Nicht aber Grünewald. Es ist für die Erkenntnis seiner künstlerischen Denkweise von der allergrößten Bedeutung, durch Vergleich der glücklicherweise erhaltenen Studien festzustellen, welche Folgen nun diese scheinbar so simple Abänderung der Haltung für die Anordnung des Faltenverlaufs gewinnt. Man lernt zugleich daran würdigen, wie sehr der Maler das Gefält als wesentlichen integrierenden Bestandteil seiner Komposition bewertet hat. Die Göttinger Hinaufwendung wurzelt in einer steil-vertikalen Rückenlinie. Dementsprechend sind die Schrägfalten dort auch straffer durchgeführt als in Dresden, wo der Rückenumriß breit gebogen und gedrückt gehalten ist. Von den drei parallelen Faltenzügen wird deshalb auch in Dresden der mittlere durch Unterbrechung seines Verlaufs ausgeschaltet, sodaß in die Flächen mehr Breite und weniger Hochdrang in die Gräte kommt. Dafür ist dann hier (wo der Eindruck des „Gesetzten" aus hochstrebigem Sockel entwickelt wird) die vom Unterarm vorn rechts herabfallende, längliche Dreiecksfalte steiler, die Mulde, die sie nach links hin zwischen dem auf dem Steinsitz liegenden Stück Tuch bildet, straffer und schmaler geworden als in Göttingen (wo ja umgekehrt, im Sinne des Ganzen das Hochstrebende des Körpers bis in den Kopf hinein, im Gegensatz zu dem breit gelagerten Sockel, zur Wirkung gebracht wird). Doch ist auf dem Dresdner Blatt, links hinten, das vom Sitz herabfallende Mantelende, entsprechend der nach oben breiten Rückenkurve auch nach unten ähnlich breit herabgeführt, während der steileren Rückengeraden, die der Göttinger Heilige zeigt, konsequentermaßen auch eine steile Gerade am Sitz antwortet. Und es ist schließlich bei all den in Dresden auffälligen Veränderungen, die durch das Motiv bedingt, bis in die fernsten Winkel weiter wirken, nicht weiter überraschend, daß auch der dem Aufblicken entsprechend nach rechts vorn aufstrebende Zipfel des Göttinger Blatts, in Dresden, gemäß der behäbigeren Situation, gewichtig herabgezogen worden ist. Die Verbesserung, welche die zweite Studie im Vergleich zur ersten repräsentiert, ist demnach eine allgemeine, die auf die Durchführung der feinen Modellierung in Licht und Schatten keinen wesentlichen Einfluß gehabt hat. Wie denn auch das Gemälde, das sich gerade in dieser Beziehung ziemlich eng an die Göttinger Studie anschließt, aber dabei die neue Gesamtdisposition des Dresdner Entwurfs befolgt, beweist. Der Dresdner Kopf aber scheint zum erstenmal die Bildnisidee wiederzuspiegeln, was man vom Göttinger kaum behaupten kann. Dort ist nicht wie hier ein Porträt Guersis, wenn auch wohl zunächst nur aus der Erinnerung, vorgesehen. Im Gemälde ist dann noch die „sprechende" Gebärde der rechten Hand anstelle des Betens getreten. Man bemerkt so, wie der anfängliche Gedanke: den Heiligen an dem Erlebnis des Rabenwunders unmittelbar teilnehmen zu lassen, allmählich im Interesse gesteigerter dramatischer Wirkung zurücktritt. Das Erstaunen (Göttingen) weicht der Adoration (wenn nicht, was durchaus möglich ist — Guersi war Italiener, und Grünewald hat ein ähnliches Charakterisierungsmittel bei dem Mauritius des späten Erasmusbildes angewandt —, eine typisch südländische Ausdrucksgebärde: ein Begrüßen, oder herzliches Bewillkommnen mit beiden Händen, in dieser Haltung gegeben werden sollte!?). Und schließlich bleibt von allem nur ein einfaches Sprechen, unterstützt von der sehr nachdrücklich sekundierenden Bewegung der rechten Hand. Damit ist alles, was uns von den Studien zu dem Riesenwerk verblieben ist, bereits erschöpft. Ein in Karlsruhe befindliches Aquarell, das geraume Weile als Originalentwurf galt, ist Kopie nach dem gestürzten Kriegsknecht im Hintergrund der Auferstehung. Der sogenannte „singende Engel" (Berlin) hat der allgemeinen Annahme entgegen ebenfalls nichts mit dem Engelskonzert zu tun. — Die chronologische Einreihung des Altars in das œuvre ist abhängig von der zuverlässigen Datierung der beiden Frankfurter Tafelbilder. Deren Richtigkeit vorausgesetzt, läßt sich alles mit der größten wünschbaren Präzision fixieren. Das Datum der Ankunft des Meisters in Isenheim und des Beginns seiner Arbeiten ist bereits in erster Linie hierdurch bedingt. Da die beiden erhaltenen Heiligen vom Heller-Altar keinesfalls vor Aufstellung der Dürerschen Tafeln (Herbst 1509) in Angriff genommen sein können, im Stil jedoch deutlich früher als die beiden Isenheimer Einzelfiguren Sebastian und Antonius sind, so kann der Altar wenigstens zu einem Teil erst nach 1509 entstanden sein. Nun hat ferner Hans Baldung Grien einen ganzen Teil aus der Versuchung des Antonius in dem, Mitte März 1511 bereits erschienenen Buche Geilers von Keiserspergs „der Granatapfel" als Holzschnitt kopiert. Es ist die einzige Veränderung, die Baldung an den Illustrationen des Buches, die er schon im Jahr zuvor in Anlehnung an Burkmaier gezeichnet hatte, vornahm, und sie betrifft gerade das letzte,

nicht das erste Bild; so ist also der Zusammenhang ohne weiteres gesichert. Demnach muß dieses Bild des Altars damals fertig gewesen sein. Und da es, wie noch zu zeigen ist, zu den spätesten Teilen des Altars gehört, so gilt dieses Fertigseinmüssen mit aller Wahrscheinlichkeit auch für den ganzen Altar. Nun aber lehrt die vergleichende Betrachtung des Stils, daß die Frankfurter Tafeln auch früher als das Engelskonzert sind, und da dieses wieder sehr bald nach der Kreuzigung entstanden, der ganze Altar aber bei noch so schneller Arbeit ein gewisses Mindestmaß an Zeit bis zur Vollendung gebraucht haben muß, so bleibt allenfalls die Möglichkeit, daß die Ausführung der Flügel für den Heller-Altar mit dem Anfangstermin der Arbeiten in Isenheim zusammenfällt. Was um so wahrscheinlicher ist, als die, bei aller künstlerischen Entwicklung im Stil und im Technischen, dennoch erstaunliche Einheit und Geschlossenheit der Disposition und der inneren wie äußeren Kontrastrelationen des ganzen Werks auf eine geraume Vorbereitungszeit für Entwürfe und Pläne schließen läßt. Doch ist es das Wahrscheinlichste, daß die vier Frankfurter Tafeln ausgeführt waren, ehe in Isenheim die eigentliche Pinselarbeit begann; will sagen: der wirkliche Anfang der Arbeit bei den Antonitern wird wenig früher als Januar 1510, im äußersten Falle noch in den letzten Monaten des Jahres 1509, die Vollendung — eine schier unglaubliche Leistung, die wiederum an den so oft mit Grünewald zusammengenannten Correggio erinnert! — bereits März 1511 anzusetzen sein, so daß also nur 15 bis 17 Monate für Grünewald genügten, um das (auch dimensional) gewaltigste Werk der altdeutschen Malerei zu schaffen. Innerhalb dieser kurzen Frist hat der Meister sich so gewaltig entwickelt, wie andere in 10 Jahren nicht. Infolgedessen läßt sich die zeitliche Aufeinanderfolge der einzelnen Gemälde bestimmen. Daß es nicht nach Tag und Monat möglich ist, spielt kaum eine Rolle; um so weniger als der Meister, reifer werdend, dauernd am Früher-geschaffenen Verbesserungen angebracht hat, wodurch die Arbeiten in dauerndem Flusse befindlich erscheinen. Ein stetiger Fortschritt von anfänglicher, vergleichsweise harter, plastisch-zeichnerischer Formauffassung zu immer freierer, malerischerer Haltung, und ein immer bewußteres Ausbauen der Luft- und Lichtprobleme im Raum, bezeichnet einen wesentlichen Grundzug der Stilentwicklung Grünewalds in Isenheim. Schon daraus könnte man an Hand der Bilder darauf schließen, daß die Außengemälde den Anfang und die Innendarstellungen den Schluß der Arbeiten ausmachen. Als erstes muß die Kreuzigung entstanden sein, in der noch eine merkliche Vorliebe für sorgsame, plastische Durchbildung des Akts, für metallische Betonung der Faltenwölbungen und ein auf die Entrollung möglichst reicher Farbengegensätze in tiefleuchtender Pracht gerichteter Geschmack waltet. An zweiter Stelle dürfte, eher als die Verkündigung, die Auferstehung gefolgt sein. Sie steht der Kreuzigung noch am nächsten; in der Vorliebe für jähe Farbenkontraste — was im Stoff begründet ist — weniger, als in dem noch ziemlich linearen Stil, der sogar die Zonen der schillernden Gloriole noch in relativ streng abgezirkelte, konzentrische Kreise bannt; man vergleiche die wesentlich malerische Gloriole der betenden Maria im Engelskonzert! Auch die Vorliebe für so drastische Verkürzungen, wie sie bei den Kriegsknechten bemerkbar wird, verrät noch den Zeichner. Noch ist das Luftproblem nicht so erfaßt wie in der Verkündigung, wo das Flimmern um die Taube den ganzen Unterschied klar erkennen läßt. Hier tritt das zeichnerische Wesen durchweg gegen das malerische zurück. Beispiellos ist bereits die Benutzung des farbigen Helldunkels und die Raumillusionserzeugung auf Grund der Lufttondifferenzen, der Komplementärfarben-kontraste und der Abnahme der Deutlichkeitsgrade. Die letzten koloristischen Feinheiten scheinen jedoch, wie die mannigfachen Reuezüge bezeugen, erst bei Abschluß und nochmaliger Nachprüfung der ganzen Arbeit im Jahre 1511 ausgeprägt worden zu sein. Damals erst erhielt wohl vor allem der Hintergrund mit dem breiten Fenster die heutige gegen den früheren Zustand ganz neue Anlage. Das Engels-konzert und die Maria im Rosenhag sind — nach unserm heutigen Beurteilungsvermögen — wenn nicht zur gleichen Zeit, dann doch sicherlich unmittelbar anschließend entstanden. Der Fortschritt zu voller malerischer Freiheit wird am deutlichsten faßbar, wenn man das flüssige, schillernde Faltengeschiebe im Rock der Madonna etwa neben den vergleichsweise noch starren, rundwölbigen, schier bewegungslosen Faltenzügen und -zonen des Kreuzigungsbildes sieht. Erst hierauf sind die zwei Legendenszenen des Antonius Abbas gefolgt. Und zwar ist das Besuchsbild ein Stück später ausgeführt worden als das der Versuchung. Das pathetische Wolkenschauspiel in letzterem und der jähe Wechsel tiefglühender Farbenakkorde erinnert noch sehr lebhaft an die gleichen Dinge im Rosenhag-Gemälde, während der ruhig sichere und ganz breite Vortrag des Besuchsbildes gegenüber diesem Prunk koloristischer Überfülle geradezu als der Anfang einer für Grünewald ganz neuen Stilstufe genannt werden kann. In der farbigen Problemstellung, wie in der Art ihrer Lösung besteht zwischen der gleichfalls auf vergleichsweise dunkler Grundstimmung in prächtig tiefen Grundakkorden aufgebauten Einzelfigur St. Antonius

(l. v. d. Kreuzigung) mit ihren mannigfachen Farbenbrechungsideen (Fensterchen mit Teufel) und der Versuchung eine enge Verwandtschaft, die den Gedanken nahelegt, daß diese beiden Bilder zeitlich zusammengehören. Eine Bestätigung dafür gibt uns der andere Flügel mit dem St. Sebastian, wo zunächst die sehr nahe mit dem breit gemalten Fernblick des Besuchsbildes, weit weniger aber mit den landschaftlichen Formationen der Versuchung verwandte, prachtvolle impressionistische Landschaft, die man durch das offene Fenster bemerkt, es bezeugt, daß beides, die Einsiedler wie auch der Sebastian, der gleichen, letzten Isenheimer Zeit angehören müssen. Der immer mehr auf flockige Verallgemeinerung und helle Tonigkeit abzielende Farbengeschmack kommt dazu. Der bloße Vergleich zwischen der glatten Aktauffassung der Kreuzigung und der völlig andersgearteten, freien und malerischen, die aus der Körperbehandlung des Sebastian spricht, muß jeden belehren, welch außerordentlicher Abstand im Stil die beiden benachbarten Bilder trennt. Und daß die dargelegte Chronologie auch mit den übrigen Aussagen des Materials bestens zusammenstimmt, das bezeugt ja das Vorkommen der Studien zum Sebastian und Antonius (des Besuchsbildes) auf Vorder- und Rückseite eines und desselben Reißblattes. Eben diese Studien lassen noch einen letzten Beleg laut werden. Während nämlich die beiden Antoniusentwürfe in ganzer Figur gegeben sind, und der zweite, wie wir wissen, erst entstanden ist, als das Gemälde bereits auf Grund der ersten Studie von Grünewald begonnen worden war, ist für den Sebastian nur eine sorgfältige Zeichnung zu einem Teilstück, zu den Oberarmen, vorgesehen. Daß dies kein Zufall ist, d. h. daß nicht etwa zur gleichen Zeit auch ein Entwurf zur ganzen Figur des Heiligen gezeichnet worden ist, wird aber durch den Befund der Malerei selbst bezeugt. Denn diese verrät durch untrügliche technische Spuren, die Schmid schon enträtselt hat, daß die Gestalt ursprünglich als Grisaille geplant war. Eine solche Idee war wohl denkbar bei dem Grünewald, der soeben die Heller-Heiligen gemalt hatte, kaum aber auch noch bei dem, von dessen hochgesteigertem Kolorismus die späten Arbeiten und zwar gerade die auch sonst verwandten Antonius-Bilder so stolzen Beweis ablegen. Jener erste Sebastian aber dürfte — wenn uns nicht alles, was wir über die Kompositionsweise Grünewalds nach dem Prinzip korrespondierender Richtungen und einander antwortender ähnlicher Formsilhouetten ermittelt haben, getäuscht haben soll — ganz gewiß nicht so, wie wir es heute sehen und wie es die Studie vorbereitet, mit so betont in der Diagonale ausladenden Armen dagestanden haben. Denn der erste Zustand der Kreuzigung, zu welcher der Sebastian als Eckfigur in innigste — auch koloristische — Einheitsbeziehung gesetzt ist, zeigte ja Maria noch nicht umsinkend, sondern aufrechtstehend, so daß also der Eindruck vorwiegend auf der Wirkung vieler Vertikalen beruhte. Etwa zur Zeit dieses ersten Zustandes muß auch die erste Anlage des Grisaille-Sebastian anzunehmen sein. Für einen Mann von der „musikalischen" Kompositionsgesinnung Grünewalds war nun neben der aufrechtstehenden Maria auch ein vorwiegend vertikal tendierter figuraler Eckpfeiler notwendig; niemals aber einer von so widersprechender diagonaler Fernwirkung wie der heutige Sebastian. Ob nun die neue Armhaltung des Heiligen erforderlich wurde, weil Grünewald das Umsinken der Madonna für besser als das Aufrechtstehen hielt, oder ob (was mir jedenfalls in Anbetracht des zweiten Mantegna-Vorbildes für den Sebastian wahrscheinlicher dünkt) die neue Haltung der Arme eher da war und plötzlich jenen geheimen Funken der Anregung entzündete, an dem man die gestalterische Künstlerphantasie erkennt, so daß also der Maler durch die Gebärde auf den Einfall gebracht wurde, auch Maria in diagonaler Richtung zu zeigen — über den Vorrang in solcher geheimen Wechselwirkung in der Physiologie des Gestalters vermögen wir nicht zu entscheiden; soviel aber ist gewiß, daß die einschneidende Veränderung im Kreuzigungsbilde erst sehr spät vorgenommen wurde, und daß sie unmittelbar mit dem Sebastians-Arme-Motiv zusammenhängt. — Den beiden Landschaften des Besuchs- und Sebastiansbildes an malerischer Breite zunächststehend, nur noch freier im Vortrag, muß die Beweinung auf der Staffel, die zu dem farbig Gewaltigsten und Sicherſten gehört, was Grünewald überhaupt geschaffen hat, als die allerletzte Arbeit in Isenheim gelten. Was freilich nicht ausschließt, daß die koloristische Rechnung — die Beweinung bringt ergänzend diejenigen warmen Töne der Skala, die in der Kreuzigung fehlen — bereits vom ersten Anfang an festgestanden hat. Die Schicksale des Altars aufzuzählen erübrigt sich angesichts der von Schmid lückenlos zusammengetragenen Geschichte. Er stand bis in die neunziger Jahre des XVIII. Jahrhunderts in Isenheim an Ort und Stelle, viel bewundert und von fürstlichen Sammlern brennend begehrt (1597 von Rudolf II., dann von Kurfürst Maximilian von Bayern und vom Großen Kurfürsten). In den Revolutions- und Säkularisationsjahren begann man mit dem Abbruch, und die Leidenszeit des Werks nahm ihren Anfang. Bei der Überführung ins Colmarer „Collège" sind die meisten Teile des plastischen Aufbaus abhanden gekommen. Ein kleiner Teil der Skulpturen, die 1823 weggegeben worden waren, ist in jüngster Zeit in die

Sammlung Böhler gekommen. Das jahrzehntelang fast unzugängliche Werk ist erst 1852 von Hugot im Museum Unterlinden in Colmar aufgestellt worden, von wo es erst während des Krieges aus Gründen der Sicherheit in die Münchner Pinakothek übergeführt worden ist, die 1919 durch eine Ausstellung des Ganzen der literarischen Beschäftigung mit Grünewald einen ungeheuren Antrieb gegeben hat.

V. Um 1517/1519. Flügelaltar für den Altar der „Maria Schnee" für die Stiftskirche zu Aschaffenburg. Erhaltene Arbeiten Grünewalds:

1. Maria mit dem Kinde im beschlossenen Garten. Stuppach bei Mergentheim. Pfarrkirche. (Mittelbild des Altars.)
   Tannenholz. 1,86 m h., 1,50 m br.
2. Die Gründung von Sa. Maria Maggiore. Freiburg i. B. Städt. Kunstsammlung. (Innenseite des rechten Flügels.)
   Tannenholz. 1,79 m h., 0,915 m br.

Das einzige, was man zur Zeit der neubeginnenden Grünewald-Forschung von dem Altar in Aschaffenburg noch kannte, war der schön geschnitzte Rahmen, der jetzt mit späteren und solchen Bildern ausgefüllt, die mit Grünewalds Hand nichts zu tun haben, hinter dem Altar auf Konsolen an der Wand steht. Er trägt (außer dem echten Monogramm Grünewalds) die Inschrift: AD · HONOREM · FESTI · NIVIS DEI · PAERAE · VIRGINIS · HENRICUS · RETZMAN · AC · CASPAR · SCHANTZ · CANONICUS EIUSDEM · E · C · 1519 und das Monogramm M. G. N. (Das E · C ist wohl, dem Text einiger verwandter Urkunden entsprechend, aufzulösen: Ecclesiae Custos.) Zunächst wurde der Freiburger Flügel, der nachweislich aus der Aschaffenburger Stiftskirche stammt, agnosziert. Er war 1828 für die bayerische Zentralgemäldegalerie, ohne daß man den Autor ahnte, erworben und 1852 wieder um 15 Fl. 36 Kreuzer an einen „Herrn Seitz" versteigert worden. 1872 war er dann aus dem Nachlaß des Freiburger Geistlichen Haitz in den Besitz der dort wohnhaften Familie Thiri übergegangen. Hier wurde er 1897 von Bayersdorffer als Werk Grünewalds erkannt. Seit 1904 befindet er sich als Vermächtnis von Thiris im Besitz der städtischen Gemäldesammlung daselbst. Von dem Mittelbilde wußte niemand etwas. Auch als das 1809 vom Stuppacher Pfarrer in Mergentheim erworbene Marienbild, das lange Zeit für eine Arbeit Rubens' angesehen worden ist, anläßlich einer Restauration im Jahre 1907 vom Maler W. Ettle als Grünewald erkannt und diese Vermutung von Konrad Lange bestätigt worden war, wußte niemand recht, wo das Bild hingehörte. Es galt als spätes Einzelwerk. Erst dem Scharfsinn Schmids ist es gelungen, den Zusammenhang mit jenem Aschaffenburger Maria-Schnee-Altar einwandfrei nachzuweisen und damit zugleich die Kenntnis über den mittleren Stil Grünewalds unendlich zu bereichern. Immer bleiben aber auch heute noch der Rätsel und Fragen genug. Über den Verbleib des linken Flügels wissen wir gar nichts. Die befremdliche Tatsache, daß Grünewald (der durch die Kreuzigung des Isenheimer Altars ein für alle mal bewiesen hat, daß er die allgemeine Geringschätzung, mit welcher man damals die Außenseiten eines gemalten Altars Schülern überließ, nicht mitmachen wollte) hier nun die Anbetung der Könige (nach denen die Kapelle den Namen hat) doch nicht selbst gemalt, sondern einem mäßigen Gehilfen überlassen hatte, verlangte zunächst nach einer Erklärung, die allerdings nur vermutungsweise gegeben werden kann. Es ist wahrscheinlich, daß Grünewald in einer Zwangslage war. Die Berufung nach Mainz hat ihn vermutlich daran gehindert, die Anbetung, zu der wir noch die drei (auf S. 154 u. 204 besprochenen) Entwürfe zu besitzen glauben dürfen, auszuführen. Die Entstehungsgeschichte des Altars ist diese: Die Kapelle samt einem Benefiz zu Ehren der Maria ad nives, der heiligen drei Könige und des St. Georg ist von den beiden Brüdern Kaspar Schantz (Kaspar heißt der erste der drei Könige) und Georg Schantz (Patron St. Georg) — beides Kanoniker der Kirche — vor dem Jahre 1516 gestiftet worden. In diesem Jahre wurde sie geweiht. Der Altar ist Stiftung eines dritten Kanonikers, des zu Grünewald offenbar in nächster Beziehung stehenden Heinrich Reitzmann, und wiederum des Georg Schantz. Der Altar (ohne Gemälde) ist zusammen mit der Kapelle geweiht worden. Den Auftrag, das Schneewunder Mariens zu malen, hatte Reitzmann bereits erteilt offenbar ehe er wußte, wo das Bild aufgestellt werden sollte. Denn als er nach diesem Auftrag, von dem ein verlorenes Testament aus dem Jahre 1513 Kunde gegeben haben muß (ein anderes von 1514 bezieht sich darauf), endlich (1517) den Auftrag wiederholt und 25 Fl. aussetzt, um das Bild auszuführen, da sagt er, daß es für eine tabula (iam) confecta (wie Schmid richtig sagt: tabula nicht = Tafel), also für den inzwischen bereits fertigen, 1516 geweihten, Altar„tisch" bestimmt sei (auch im Freiburger Münster war die mensa geweiht, ehe Baldung den Auftrag für die Gemälde erhielt). Das Testament von 1514 nennt

den Maler „Magister Matheus“ mit Namen — und wir erfahren bei dieser Gelegenheit zugleich, daß er wahrscheinlich wieder in der Maingegend ist. Er wohnt in „Seligenstadt“ (wahrscheinlich im Mainfränkischen) und hat in „Uskem“ ([Ober-]Issigheim) gemalt. Daß der Rahmen, der heute noch in der alten Kapelle der Aschaffenburger Kirche aufbewahrt wird — ein schönes Stück deutschen Kunstgewerbes der Renaissance! —, inschriftlich das Datum 1519 trägt, wäre an sich kein ausreichender Beweis, daß auch das Gemälde oder der ganze Altar in diesem Jahr vollendet gewesen wären — der Freiburger Flügel legt ein gewisses Bedenken zunächst sogar recht nahe —, allein für das Hauptbild darf man dem Datum sicher glauben. Stilistisch ist sogar noch die Nähe des Isenheimer Altars so stark zu spüren, daß man, ohne das Testament von 1517, sich vielleicht veranlaßt sehen könnte — doppelt angesichts der rapiden Entwicklung während der Isenheimer Werke —, das Stuppacher Bild in die unmittelbar auf Isenheim folgende Zeit einzubeziehen. So ist das aber nicht möglich. Und man muß immer wieder erwägen, wie viele Zeugen der Zwischenzeit, die doch allein Aufschluß und Wahrheit verbürgen könnten, uns unrettbar entrissen sind. Der Stil des Freiburger Flügels ist von des Meisters breitester Art. Die impressionistische Virtuosität im Technischen geht bedeutend über das, was die Isenheimer Beweinung bietet, hinaus, ja die Abgeklärtheit der Auffassung gemahnt, wie eine Vorahnung des Kommenden, in einigem schon an das Erasmusbild. Man empfindet hier doppelt schmerzlich die Lücken im erhaltenen Werk Grünewalds. Namentlich die Tauberbischofsheimer Bilder, die doch ganz sicher zwischen diesem und dem späten Haller Gemälde entstanden sind, erschweren das Urteil, weil gerade in ihnen am wenigsten von dieser ruhigen Abklärung zu bemerken ist.

VI. Um 1520/1523. Der Kreuzaltar der Stadtkirche zu Tauberbischofsheim. Karlsruhe. Großherzogl. Gemäldegalerie Nr. 994 u. 993.

1. Die Kreuzigung. 1,92 m h., 1,52 m br.
2. Die Kreuzschleppung. 1,93 m h., 1,51 m br.

Beide auf Tannenholz.

Vorder- und Rückseite eines doppelseitig sichtbaren, feststehenden Altaraufsatzes. Die Bilder sind von dem wahrscheinlich ehemals unter dem Triumphbogen stehenden Kreuzaltar — wo die Kreuzigung nach dem Laienhause, die Kreuzschleppung nach dem Chorhause gerichtet war — aus der Tauberbischofsheimer Kirche 1876 entfernt und einem ortsansässigen Vergolder verpfändet worden, nachdem der Cassseler Galeriedirektor Eisenmann sie bereits als Werke Grünewalds anerkannt hatte. Dieser veranlaßte den Sammler Habich 1882 sie zu erwerben. Bei der 1883 vorgenommenen Restauration kam erst die bis dahin verdeckte Kreuzschleppung zu Tage. Nun wurde die Tafel auseinandergesägt und die beiden getrennten Bilder von Habich leihweise in der Cassseler Galerie ausgestellt, bis die badische Regierung sie reklamierte und 1889 wieder der Tauberbischofsheimer Kirche zustellte. Hier scheint man allerdings nach wie vor wenig Verständnis für Grünewalds Kunst gehabt zu haben. Denn die Bilder verrotteten bald wieder auf dem Boden des Pfarrhauses, so daß es höchste Zeit war, als die Regierung sie schließlich 1899 für die Karlsruher Galerie um — 40000 Mark rechtsmäßig erwarb. Durch die abermalige Vernachlässigung war jedoch eine zweite Instandsetzung nötig geworden, die die Gemälde um einen guten Teil ihrer koloristischen Wirkung gebracht hat.

VII. Um 1525. Der Erasmus-Mauritius-Altar des Doms zu Halle. München, ä. Pinakothek. Nr. 281.

Die Bekehrung des hl. Mauritius durch den hl. Erasmus.

Tannenholz. 2,26 m h., 1,76 m br.

Das Gemälde gehört seit der 1836 erfolgten Eröffnung der Pinakothek, und war im dritten Jahrzehnt des XIX. Jahrhunderts für die bayrische Zentralgemäldegalerie aus dem Aschaffenburger Schloß erworben worden, wohin es Kardinal Albrecht, der in der Figur des Erasmus porträtiert ist und der das Bild selbst für den Erasmus-Mauritius-Altar seiner Domkirche in Halle gestiftet hatte, hatte überführen lassen, als er Ende der dreißiger Jahre des XVI. Jahrhunderts gezwungen war, den größten Teil seiner angesammelten Kunstschätze und Reliquien zu veräußern. Da der Porträtierte die Stiftskirche, für die das Gemälde bestimmt war, deren männliche Patrone es verherrlicht und aus deren Reliquarien- und Paramentenbesitz eine Reihe von Stücken darauf dargestellt ist, erst im Sommer 1520 gegründet hat, und Erasmus als Objekt des Heiligenkults erst um diese Zeit von Kardinal Albrecht in bestimmter Absicht

eingeführt worden ist, (vgl. Hertzberg, Geschichte der Stadt Halle II, 32) so kann Grünewald das Bild nicht vor diesem Datum begonnen haben, obwohl man das auf Grund eines äußerlichen, aber nicht richtig eingeschätzten Umstandes behauptet hat. Man vermißt nämlich über dem Triplewappen der drei Erzstifte, die Albrecht seit 1513 inne hatte, die Kardinalsinsignien, welche Albrecht, seitdem er diese Würde besaß — seit 1518 also —, überall anzubringen liebte. Man hat dabei übersehen, daß das von Grünewald auf dem Kissen abgebildete Wappen weniger als heraldisches Attribut des Gemäldes wie etwa auf der Aschaffenburger Beweinung, gemeint ist, sondern daß es stillebenartig mit aller malerischen Sorgfalt eine Nadelmalerei wiedergibt, die sich auf dem Originalkissen eben genau so befand wie etwa die in Perlstickerei auf der Mitra dargestellte Verkündigung Mariä. Auch das sehr kostbare Gewand ist ganz sicher ebenso ein Sammelobjekt im Kirchenschatz gewesen, wie die Rüstung und der Kranz des hl. Moritz, der Krummstab und anderes mehr. Von „Seidenstickern" (in Mainz, Frankfurt und Halle) hören wir viel. Namentlich Albrecht scheint diese hervorragenden Künstler herangezogen zu haben. An solchen Prunkstücken aber mögen auch die fleißigsten Hände viele Jahre arbeiten. Daß die Mitra ebenso wie die Rüstung des Mauren dem Kirchenschatz angehörte, bezeugt das „Hallische Heiltum", ein Büchlein mit Holzschnitten nach den berühmtesten Reliquarien usw., die im Dom beisammen waren. Daß für die Gestalt des Mauren, wie bisher vorgeschlagen worden ist, der erst im „liber Ostionensis" abgebildete „große silberne Moritz" mit breitkrempigem Hut benutzt wurde, glaube ich nicht. Das trifft nur auf den (Hans Cranach zugeschriebenen) Moritz des Marktkirchenaltars zu; wohl aber besteht vor allem in der Körperhaltung eine enge Beziehung zwischen der Grünewaldschen Mauritius-Gestalt und dem (in Abb. 88 dargestellten) Reliquar, welches bereits im „Heiligtumsbuch" auftaucht. Das kleine Brustreliquar mit dem Kranz mag allerdings auch in Frage kommen. Da das 1525 aufgenommene Inventar das Gemälde erwähnt, müßte es demnach zwischen 1520 bis 1525 entstanden sein. Und da bezeugen nun die schwammigeren Züge des Kardinals, die nichts mehr von der Elastizität, die Dürer 1518 festgehalten hat, zeigen, daß es eher gegen Ende als Anfang der zur Verfügung stehenden Zeit gemalt worden sein muß, was durch den ganz breiten, völlig auf koloristische Komposition eingestellten Stil, der weder mit dem Aschaffenburger Altar noch mit den Tauberbischofsheimer Malereien zeitlich zusammenzubringen ist, vollauf bestätigt wird. Man kann unmittelbar sagen: um 1525.

VIII. Um 1529 (?). Die Beweinung Christi. Aschaffenburg. Stiftskirche.

Tannenholz. 0,36 m h., 1,36 m br. Die Herkunft ist nicht ganz einwandfrei nachzuweisen. Doch spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß das Gemälde, wenn vielleicht auch nicht als Predella, sondern eher als Epitaph, sich von Anfang an in derselben Kirche befunden hat, der es heute noch angehört. Entscheidend dafür sind die zwei auf der Vorderseite angebrachten Wappen, die sehr auffällig betont sind und auch von Anfang an an der gleichen Stelle zu sehen gewesen sein müssen; mag auch das zur Rechten von einem Gehilfen ausgeführt sein. Solch ein Schild mit den Wappenzeichen zu füllen, war höchstens dann eines „Meisters" Angelegenheit, wenn das Wappen als wirklich integrierender Bestandteil im malerischen Bildorganismus eine besondere Rolle spielte, wie etwa auf der Alba des hl. Erasmus im Münchner Konversationsbilde. Das Wappen zur Linken ist das des Kardinals Albrecht von Brandenburg, so wie er es seit 1518 führte (mit den Insignien der Kardinalswürde). Das zur Rechten ist dasjenige der Familie Erbach und kann wegen des darin vorkommenden goldnen Rades von Mainz nur einem einzigen Gliede dieser Familie angehören, nämlich dem Dietrich von Erbach, der als Erzbischof von Mainz Amtsvorgänger Kardinal Albrechts gewesen war. Da nun in derselben Aschaffenburger Stiftskirche für den bereits 1459 verstorbenen Erbacher ein (mit völlig analogem Wappen versehenes) Grabmal erst im XVII. Jahrhundert errichtet worden ist, so dürfte die naheliegende Kombination, Albrecht habe seinem Vorgänger aus irgendeinem Anlaß ein vorläufiges Ehrengedächtnis in Form dieses Epitaphs setzen lassen, die einfachste Antwort auf die Frage bieten, was denn die Zusammenstellung der beiden Wappen besagen könne. In diesem Falle müßte über oder unter dem Gemälde eine Inschrifttafel zu sehen gewesen sein; und es wäre dann auch nicht ausgeschlossen, daß der Oberkörper der Maria auf derselben zu sehen gewesen ist, wenn sich die Tafel, was wiederum bei dem schwer gelagerten Leichnam künstlerisch das wahrscheinlichste ist, darüber befand. Es ist zwar an sich müßig, sich über den Anlaß zu solcher Stiftung Gedanken zu machen; doch mag wegen der Möglichkeit, dadurch vielleicht dem Entstehungsdatum auf die Spur zu kommen, immerhin daran erinnert werden, daß das Jahr 1519 bzw. 1529 die 60. bzw. 70. Wiederkehr von Erzbischof Dietrichs Todesjahr, das Jahr 1524 die 90. Wiederkehr von dessen Amtsantritt (bzw. die 55. oder 65. seines Todesjahrs) bedeutet hat. Geht man jedoch von stilkritischen

Erwägungen und den uns bekannten Lebensdaten Grünewalds aus, so gibt es noch eine andere Möglichkeit (für die Schmid Gründe beigebracht hat), die allerdings weniger einfach und nicht ganz ohne Zwang mit dem, was die Wappen bezeugen, zusammenzubringen ist. Die Stilverwandtschaft mit dem für den Haller Dom gemalten Erasmusbilde — das in Halle selbst gemalt worden ist — läßt es möglich scheinen, daß die Beweinung für den gleichen Ort bestimmt gewesen ist. Und die Erwähnung einer gemalten Tafel mit der „Deposicion" (statt des sonst gebräuchlichen Terminus „Barmherzigkeit" für „Pietà") in dem Dominventar von 1525 könnte auch in der Tat als Bestätigung gelten. Allein die Bildform ist für ein „Stationsbild" — und das Gemälde müßte in diesem Falle eins von 20 andern gewesen sein — ungewöhnlich und, wie Schmid selbst bemerkt, auch in den Maßen nicht recht für die Pfeilerbreite an Ort und Stelle geeignet. Größere Schwierigkeit aber bieten die Wappen. Schmid hat vorgeschlagen, daß der für Albrechts Sache im Bauernkriege tätige, einer andern Linie der Familie angehörige, Eberhard von Erbach († 1532) gemeinsam mit Albrecht das Gemälde nach Halle gestiftet habe, daß dessen persönliches Wappen aber infolge nachheriger privater und politischer Mißhelligkeiten durch dasjenige des andern, schon über ein halbes Jahrhundert abgeschiedenen Dietrich von Erbach, der einer ganz andern Linie angehörte, ersetzt worden sei. Mir scheint die oben angedeutete Beziehung zu Aschaffenburg und zu Dietrich schon des Wappens wegen wesentlich einfacher, und die andere, in Anbetracht des zweifellos sehr späten Stiles, vor allem in einem Punkt kaum so anwendbar zu sein. Denn jener Eberhard, der 1525 zwar die Städte Aschaffenburg, Seligenstadt u. a. zur Botmäßigkeit unter die Mainzer Kur zurückführte, hat, indem er dies tat, doch einfach als Soldat für eine Sache gekämpft, von deren Recht er genau so fest überzeugt war, wie vom Unrecht des Kirchenfürsten Albrecht, der im selben Jahre von dem Erbacher verlangte, er solle die lutherischen Pfarrer aus seinem Lande jagen. Und wenn der treue Anhänger Luthers dem nachmaligen „Abgott von Halle" damals das Begehren glatt abschlug, so war damit doch recht wenig Anlaß gegeben, gleichzeitig in die Lieblingskirche des Erzbischofs und gar mit ihm zusammen ein Bild zu stiften, das die „Abgötterei", um derentwillen die Stiftskirche bereits bei den Lutherischen anfing in Verruf zu stehen, vermehren half. Um so weniger, als auch von sonstigen Beziehungen dieses Erbachers zu Halle nichts bekannt ist. Die Datierung des Bildes ist schwer, weil für die Spätzeit Grünewalds so gut wie jeder äußere Anhalt fehlt. Da die Kardinalsinsignien im Wappen Albrechts stehen, ist 1518 der früheste und — da Melanchthon 1531 Grünewald unter den Toten nennt —, etwa das Jahr 1529/30 der späteste Termin. Vielleicht bieten aber die oben im Zusammenhang mit Erzbischof Dietrich von Erbach-Mainz genannten Gedenkjahre 1519 oder 1529 Anhaltspunkte? Dem ganz frei-malerischen Stile nach steht das Bild dem Erasmusbilde viel näher als den Tauberbischofsheimer Gemälden. So würde 1519 also ausfallen. Man pflegt „um 1525" zu datieren. Ich möchte eher glauben, daß die Beweinung zum allerletzten gehört und deshalb das immerhin in mancher Beziehung plausiblere Jahr 1529 in Vorschlag bringen, ohne es ganz bestimmt festlegen zu wollen.

Anmerkungen und Exkurse.

(1) [z. S. 14] Vgl. die genaueren Angaben bei Schmid a. a. O. Textband. S. 110.

(2) [z. S. 33] **Quellen und Grundlagen. Herkunft. Personennamen.** Die heute als Gesamtwerk Grünewalds geltende Summe von Gemälden und Zeichnungen, die in diesem Buch angeführt werden, erweist sich als einheitliche Leistung ein und derselben Künstlerpersönlichkeit durch die in jedem Einzelwerk hervortretenden stilistischen Eigentümlichkeiten, sowie durch die aus der chronologisch geordneten Reihe klar zu Tage tretende bestimmt gerichtete Stilentwicklung. Nur einige dieser Werke sind mit dem Künstlermonogramm M. G. N. bezeichnet, eine Zeichnung trägt die Beischrift Mathis. Mit Ausnahme des N läßt sich das Monogramm auflösen, so wie die ältesten Quellen es nahe legen, nämlich in den Vornamen Mathias (möglich auch Mathäus) und den Geschlechtsnamen Grünewald. Vor Remigius Fäsch (Humanae Industriae monumenta), der ihn Mathes Grün von Aschaffenburg nennt, wird er nur als Meister Mathes von Aschaffenburg erwähnt. Sandrart (Teutsche Akademie 1675) führt den Namen Grünewald ein. Die von mir zuerst ausgesprochene Vermutung, daß unser Maler mit dem von Zülch (Repert. NF. V. S. 120 ff.) erwähnten Mathias Gothard genannt Nythard identisch sein möchte, ist durch Zülchs weitere Darlegungen (Repert. NF. VIII. S. 16 ff.) hinfällig geworden. Was das N im Monogramm bedeutet, wissen wir heute noch nicht. Jedenfalls kann es nicht im Zusammenhang mit Nürnberg stehen. Wir dürfen annehmen, daß mit dem alten Zusatz „von Aschaffenburg" der Geburtsort des Malers gemeint ist. — Erst etwa vom Jahre 1502 an tritt uns die Persönlichkeit unseres Malers in Werken greifbar entgegen. Die Entwicklung, die sich dann bis zum Isenheimer Altar vollzieht, ist eine so rapide, und letztgenanntes Werk trägt so unverkennbare Züge eines Sturm- und Drangwerkes an sich, daß der Maler nicht über 30 alt gewesen sein kann, als er ihn malte. Auch das Verhältnis zu Holbein d. Ä. spricht dafür (vgl. hierzu Anmerk. 14). Einen Mann Ende der Zwanzig zeigt nun auch das Selbstbildnis, der Sebastian. Und abermals stimmt dazu, daß die Entwicklung bis ins dritte Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts zwar anhält, aber doch längst nicht mehr in jenem stürmischen Tempo des ersten verläuft. Sie nimmt den Weg zum immer reiferen und klareren Ausdruck, wie man das bei einem Mann in den dreißiger Jahren erwarten kann. Wenn also Schmid etwa 1483 als Geburtsjahr nennt, so wird man allgemein zustimmen müssen.

(3) [z. S. 33] **Kritische Anmerkungen zum Kapitel „Bildungsmächte".** In welches Dunkel die Lebensgeschichte Grünewalds durch den vollständigen Mangel an literarischen Belegen gehüllt ist, spürt man nirgends stärker als da, wo es gilt, die künstlerische Atmosphäre, in der sein Stil sich ausgebildet hat, näher zu bestimmen. Ein Blick in die heutige Fachliteratur zeigt allenthalben den schroffsten Gegensatz der Ansichten. Zwei Väter der Grünewaldforschung wie H. A. Schmid und Fr. Rieffel widersprechen sich schon in der elementarsten Frage nach dem bestimmenden Schulkreise, aus dem der große Maler hervorgegangen ist. Für den erstgenannten ist Holbein des Älteren Kunst „sicher" diejenige, aus der Grünewald hervorgewachsen ist. Und was Schmid in gedrängtester Form an Beweisen für diese These zusammenstellt, ist so schlagend, daß meines Erachtens an allem andern eher als gerade hieran zu rütteln sein dürfte (vgl. Schmid S. 50 ff.). Mayers Behauptung „die Annahme, daß Grünewald bei dem älteren Holbein in die Lehre gegangen sei, läßt sich durch nichts begründen" (S. 20 seines Buchs) wird außer durch die zwingende Begründung Schmids (dort S. 50 f.) durch folgende in jeder Hinsicht folgenschwere Tatsache widerlegt: Selbst bei oberflächlichem Vergleich finden sich noch in der später als die Verspottung entstandenen Baseler Kreuzigung Analogien zu Holbeins Augsburger Kreuzigung (um 1503, auf welche übrigens Schmid gleichfalls schon hinwies). Analogien, die unbestreitbar so stark sind, wie sie nur zwischen Arbeiten von Lehrer und Schüler vorkommen mögen. Um so mehr zwingen diese Analogien zur Annahme eines solchen Verhältnisses, als Grünewald in diesem Falle seine Eigenart stärker als in der Verspottung erweist. Die hier sichtbaren Bezüge zu Holbein sind jedenfalls unendlich viel deutlicher als solche zu irgendeinem mir bekannten mainfränkischen Meisterwerk, so daß der Hinweis auf einen Aschaffenburger oder Mainzer Lehrer, der wichtiger als Holbein für Grünewald geworden sei, unverständlich erscheint. Das klarste Indizium in der ganzen Holbeinsache — die „Verspottung" — ist durch Mayers unmöglichen Versuch einer Umdatierung verschleiert worden (vgl. den Text zum Verspottungsbilde). Die Nachwirkung von Holbeineindrücken ist aber noch in der Zeit des ganz und gar Grünewaldischen Isenheimer Altars zu erkennen. Ungeachtet des ungeheueren Stilabstandes (Quattro- und Cinquecento)

drängen sich beim Vergleich des Weihnachtsbildes mit Arbeiten Holbeins, die um die Jahrhundertwende entstanden sind, unabweisbare Beziehungen des Farbengeschmacks und der koloristischen Problemstellung auf. In der Nürnberger Madonna von 1501: die Einbeziehung der Engelserscheinungen in die Skala des Regenbogens (vgl. auch das Walter-Epitaph mit der „Verklärung" v. 1502, Augsburg), derart, daß „jede Farbe nur dem Körperteil und dem Gewande, das gerade in seinem Bereich ist, den entsprechenden Ton gibt" (Stoedtner) ist ähnlich, wenn auch unendlich viel freier auf dem Isenheimer Engelskonzert, der Zusammenklang des hellrosa Mantels mit dem blauen Gewande der Himmelskönigin auf der Madonna von 1499 (gleichfalls german. Muf.) auf der Isenheimer Maria im Rosenhag zu beachten.

Für Rieffel hingegen bleibt „ein Schulverhältnis Grünewalds zum älteren Holbein nach wie vor äußerst problematisch" (Repert. XLII NF VII [1920] S. 225). Ein solcher Gegensatz selbst bei so autoritativen Ansichten ist nun symptomatisch. Es ist auch noch nicht eine einzige Behauptung zur Klärung der Schulfrage aufgetaucht, die einmütige Zustimmung erfahren hätte. Ganz zu schweigen von der an sich durchaus nicht neuen, von mir nur neu verfolgten Frage, ob Grünewald in Italien gewesen sei. Über keine Angelegenheit ist seit dem ersten Erscheinen meines Buches soviel hin und her geschrieben worden, wie über diese. Leider. Denn etwas, was im Grunde ziemlich indifferent bleiben sollte, ist dadurch zum Schaden weit wichtigerer Fragen ungebührlich in den Vordergrund gerückt worden. Die Frage ferner, ob Grünewald in den Niederlanden gewesen sei — für Schmid war es gar keine „Frage", er spricht geradezu von „der entscheidenden Fahrt der Lehr- und Wanderjahre in die Niederlande" (S. 52) — die sich wie alle andern aus der einfachen Erwägung ergibt: wo in aller Welt sollen die augenfälligen Spuren echt niederländischer Mal- und Sehweise herkommen, wenn nicht aus diesem altgewohnten Lande der Wanderfahrten? — diese Frage wird heute bezeichnenderweise als von mir aufgebrachte aber nicht weiter bewiesene Hypothese (z. B. v. Baldaß) rundweg abgelehnt. Oder es geht um die gegenseitigen Beziehungen der zwei großen Zeitgenossen Dürer und Grünewald. Für Bock war die allerengste Relation, — gemeinsame Wanderschaft z. B., — eine Art selbstverständliche Voraussetzung. Für Schmid kann es sich, wie das durch den extremen Stilgegensatz der beiden Antipoden dargetan wird, nur um ganz entferntes Sichkennen durch Kunstwerke handeln (S. 52).

So betrachtet, steckt also Grünewalds Ursprung vollkommen im Nebel, und ganz allein gegen die von mir neu aufgezeigte Bildungsmacht der Glasmalerei erhebt sich bis jetzt kein Widerspruch, sofern sie allgemein und nur als Ganzes für den Grünewaldischen Kolorismus verantwortlich gemacht wird. Sobald aber auch hier Einzelheiten namhaft gemacht werden, regt sich abermals sofort der Widerspruch.

Ist somit bei der Geltendmachung bestimmter Einflußsphären auf einmütige Zustimmung in Fachkreisen nicht zu hoffen, so erscheint es vollends aussichtslos, eine feste chronologische Reihenfolge der Einflüsse allgemein überzeugend aufzustellen. Holbeins Einwirkungen — sofern sie überhaupt zugegeben werden —: sind sie schon um 1490 in Augsburg, erst in Frankfurt um 1501 oder gar erst nach der Rückkehr in die Lechstadt anzunehmen? Man hat die Sache auch ganz umkehren und Grünewald als den Beeinflusser Holbeins hinstellen wollen. Was nebenbei bemerkt für die Frankfurter Jahre zwar ganz im Bereich der Möglichkeit liegt, aber doch nichts mit der Frage zu tun hat, ob Grünewald nicht der nehmende Teil war, ehe er, entwickelt, auch zum Gebenden werden konnte. Wann nun hat die niederländische Reise stattgefunden? Wann die italienische? (Immer angenommen, man spräche gerade zu der Partei, die die eine oder die andere akzeptiert.) Rieffel billigt die Möglichkeit einer Romreise erst in späteren Jahren, kurz vor dem Mariaschneebilde (Repert. 1920 S. 224) und Widerspruch findet nur meine Zeitangabe, vor allem natürlich, weil sie nicht genügend gestützt erscheint. Will man diese Reise als unbeweisbar vorerst fallen lassen, so tritt die neue Möglichkeit ins Gesichtsfeld des Biographen, daß bald nach Holbeins Fortgang von Augsburg, also nach Absolvierung der 3 Lehrlingsjahre, der Gesell Grünewald in die Niederlande gegangen sei. Wahrscheinlicher freilich bleibt die auch von Schmid angenommene spätere Datierung dieser Reise, denn ihre Spuren machen sich erst in den Frankfurter Grisaillen und im Isenheimer Altar, vor allem in der Verkündigung, deutlich bemerkbar. Ich führe diese chronologischen Fragen hier nur als Beispiel an für das völlige Dunkel, das auch auf dem Gebiet der zeitlichen Einordnung wichtiger biographischer Ereignisse nach wie vor, ohne vorläufige Aussicht auf anerkannte Klarstellung, besteht. Von dem letzten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts bis zum Jahre 1503 etwa und

wiederum von diesem Jahre bis etwa 1505 ja vielleicht 1508 mag man nun Grünewald im Augsburgischen, Elsässischen, Mittelrheinischen, in Italien oder am Niederrhein suchen —: eine oder mehrere Ansichten werden sich stets gegen die „phantasievolle aber gänzlich haltlose Hypothese" auflehnen und etwas anderes in Vorschlag bringen; was dann natürlich mit derselben Wucht von der Gegenseite zurückgewiesen werden wird.

Die Gründe für die Ablehnung der von der einen Seite geäußerten Ansichten durch die andere sind zwar verschiedener Art. Ein gemeinsames psychologisches Moment aber scheint mir bei allen Ablehnungen mehr oder minder stark und gleichbleibend mitzusprechen, gleichgültig, ob es sich um lokale, persönliche oder zeitliche Bezüge handelt. Die Vorstellung von der künstlerisch so ungeheuer ausgeprägten Eigenart, ja Einzigartigkeit Grünewalds schlägt alle, die seiner Kunst nahe kommen, in solchen Bann, daß man ihn durchaus anders als jeden sonst bekannten Künstler behandelt wissen, ja ihn — unwillkürlich und uneingestandenermaßen — am liebsten aller schulmäßigen Verknüpfungen entbunden, gleichsam als vom Himmel gefallenen Meteor verstanden wissen möchte. Einerseits verlangt man deshalb für jede Behauptung einen Nachweis, der möglichst bis zu doppelgängerhaften Analogien gehen muß, wenn anders er überzeugen soll; Schmids wahrlich schlagende Beweise für das Schulverhältnis zu Holbein (S. 52f.) haben den Gegnern dieser Theorie deshalb nicht genügt. Andrerseits aber wird jede wirklich an Entlehnung gemahnende Parallele geringschätzig zurückgewiesen, weil doch ein so „selbstschöpferischer Geist" es nicht nötig gehabt habe, abzuschreiben. Deshalb ist Schmids und mein Hinweis auf die Mantegnaparallele zum Sebastian — die Parallele also zu einer Figur, die durch ihren ganzen auffälligen Habitus als kontrapostierender statuarischer Ganzakt aus dem deutsch-mittelalterlichen Vorstellungskomplex des Isenheimer Altars heraustritt und eben deswegen nach einer Erklärung aus italienischer Renaissancegewöhnung geradezu verlangt — von einigen Stellen abgelehnt worden. Wohlgemerkt: nicht um die Italienreise selbst geht es dabei, sondern um die bloße Frage der Abhängigkeit von einer typisch italienischen Erfindung, die Grünewald nach Stichen auch in Deutschland hätte kennen lernen können. „Niemand hätte weniger nötig gehabt, sich aus zwei Gestalten des Mantegna mühselig die des Sebastian zurechtzumachen als ein Mann .... von der selbständigen Schaffenskraft des Grünewald. Kann man sich eine unmöglichere Unselbständigkeit dieses selbstherrlichsten und unabhängigsten deutschen Meisters vorstellen?" So fragt derselbe W. Rolfs (Repert. 1920 S. 248), der das Versuchungsbild des Isenheimer Altars bis in die Landschaft hinein von zwei schon von Schmid genannten Parentinobildern ableiten möchte und fast im selben Atem Schmid (!) nachrechnen will, daß derselbe, indem er (in seiner schönen gründlichen Art) auf elsässische Naturvorbilder dieser Landschaften hinwies, damit etwas versucht habe, was „dem ganzen Wesen und der Auffassung von Grünewalds Kunst widersprechen würde" (ebenda S. 243).

Für die historische Erkenntnis der Wurzeln und des Werdens der Grünewaldkunst ist eben die Tatsache verhängnisvoll geworden, daß sie vom ersten uns bekannten Werke an bis zum letzten als ein Ganzes dasteht, das — mag sich auch in gewissen Grenzen eine deutliche Weiterentwicklung zeigen — dennoch von vornherein losgelöst erscheint aus Traditionen und Voraussetzungen, in einem Grade, wie wir ihn vielleicht nur bei einem analogen Fall, bei Correggio, kennen. Gewiß werden sich dem, der sie sehen will, die Beziehungen zu Holbein dem Älteren in der Münchner Verspottung und im Baseler Kreuzigungsbilde noch zeigen. Entscheidend aber bleibt, daß sich in dieser Kreuzigung schon die ganze unvergleichliche Eigenart des grünewaldischen Typus offenbart, so, wie sie trotz aller gesteigerten Plastik und Pathetik auch in der Karlsruher Kreuzigung noch zum Ausdruck kommt. Grünewalds selbständige Anschauungs-, Auffassungs- und Formungsweise — nicht die Holbeins, des Hausbuchmeisters, oder gar Schongauers — spricht im ersten wie im letzten Bilde bei aller Verschiedenheit in der Intensität des Erlebens und der Gestaltung derselben einheitlich. Seine Gebärdensprache und die keines andern ist die furchtbare Verkrampfung der Finger des Gekreuzigten, seine Art, Figuren farbig aus dunklem Grunde herauswachsen zu lassen, spricht in der Verspottung wie im späten Erasmusbilde. Es ist bei Grünewald anders als bei Dürer, den wir uns ohne die Nürnberger Schule, in der er wurzelt, nicht mehr denken können, geschweige denn, daß es um ihn so stände, wie um Raffael, der aus Peruginos Spiegelbild erst zum florentinischen und dann zum römischen Raffael wird. Ich glaube, was uns heute fehlt — und darin liegt die Ursache für die fortwährende Zwiespältigkeit der Meinungen — ist die Kenntnis des eigentlichen jungen Grünewald, d. h. des Malers, der, mag er noch so frühreif und früh-

selbständig gewesen sein, sich dennoch irgendwie mit den für ihn zunächst vorhandenen zeitlichen und lokalen Traditionen auseinandersetzen mußte, ehe er über sie hinaus zum völlig Eigenen gelangen konnte! Wir stehen vor einem Baum, dessen Wurzeln uns nicht erreichbar sind und das Wort Thausings: (Dürer, I. Aufl. S. 47) „Nichts begreifen wir schwerer, als eine Reihe von bedeutenden Tatsachen, deren Anfänge wir nicht kennen" gewinnt für Grünewald eine ganz besondere Bedeutung. Grünewalds Selbständigkeit so potenziert zu denken, daß er eines Zusammenhanges mit seiner Zeit oder mit bestimmter Schule ganz entraten könnte, muß jedem organisch denkenden Historiker um so mehr widerstehen, als künstlerische Tradition zu Ausgang des XV. Jahrhunderts noch eine gewaltige Rolle spielte, und die Geschichte keinen analogen Fall kennt. Selbst bei dem doch wahrlich eigenwüchsigen Genie Michelangelo zeigen sich in der Jugend die deutlichsten und unbestrittensten Zeichen der Auseinandersetzung zwischen Eigenem und Fremdem. Und im Falle Correggio wissen wir doch, daß uns der Entwicklungsgang des Meisters nur deshalb verschleiert erscheint, weil uns die Jugendwerke entzogen bleiben; Morelli meinte die Lücke füllen zu können, indem er seine, freilich sehr anfechtbaren, „Frühwerke" aufstellte, in denen er die ferraresisch mantuanischen Einflüsse nachweisen zu können meinte. In ähnlichem Sinne bedeutsam ist mir immer Rieffels und danach Fr. Bocks Bemühung um die Aufdeckung der Jugendwerke Grünewalds erschienen. Weil die dabei gewonnenen Resultate heute völlig unhaltbar erscheinen, ist die Frage nach dem jungen Grünewald doch noch nicht aus der Welt gerückt. Behält man einmal den methodisch wichtigen Gesichtspunkt der Beschränkung bei, beachtet man streng, daß es bei aller Rückwärtsforschung stets gilt, nur die im bekannten œuvre Grünewald hervortretenden stammeseigentümlichen Züge zu verfolgen und z. B. alles Spüren nach Schongauerschen Wurzeln schon deshalb zu meiden, weil der uns erhaltene, fertige Grünewald im Antipodenverhältnis zu Schongauer wie auch zu Dürer steht, so mag es doch noch einmal mit besserem Erfolg als er Bock beschieden war, gelingen, dem „jungen" Grünewald auf die Spur zu kommen.

Die Unerkennbarkeit der Wurzeln von Grünewalds Kunst hatten mich in dem Gedanken bestärkt, es könne wohl vor der Verspottung ein Ereignis eingetreten sein, daß durch die elementare Kraft seiner Wirkung Grünewald aus der bis dahin verfolgten Bahn geschleudert habe. Bei Dürer ist das ruckartige Abbiegen vom Wege Schongauers als Folge Italiens so auffällig, daß eine ähnliche Erklärung für das Phänomen bei Grünewald zunächst nahe liegen konnte. Die Analogien, die sich beim Vergleich eines Bildchens von Pesello in Florenz mit der Verspottung hinsichtlich der ganzen Komposition — nicht nur einer einzelnen Figur — zu enthüllen schienen, wurden von mir als Bestätigung meiner Vermutung begrüßt. Die gewaltige Anziehungskraft, die Italien damals auf einen Mann wie Grünewald ausüben konnte, war nicht von der Hand zu weisen. Um so weniger, als Grünewalds Auffassung religiöser Stoffe unzweifelhaft einen strenggläubigen, um sein eigenes Seelenheil besorgten Menschen voraussetzt, den der große Ablaß zum 7. Jubeljahr wohl nach Rom locken mochte, wie ähnliche Gelegenheiten schon zu Ende des 14. Meister Bertram von Hamburg und später, um die Mitte des 15., Rogier van der Weyden nach der ewigen Stadt gezogen hatten. Meder hat, unter Berufung auf alte literarische Zeugnisse dargelegt, daß „nicht bloß der Reiz einer neuen fremden Kunst und deren lebendiger Betrieb, sondern auch die weniger beschränkenden Einrichtungen Italiens gegenüber den unleidlichen deutschen Zunftverhältnissen den Unternehmungsluftigen hinaus lockten" (Die Handzeichnung, Wien 1919 S. 242). Wenn wir da hören, daß ein Gesell, dem die Wanderschaft, sofern er nicht beim Meister bleiben konnte, vorgeschrieben war, in Deutschland gehalten blieb, jede selbständige Arbeit zu meiden oder gar sich bei dem Obermeister der betreffenden Stadt, in die er gerade kam, zu melden, um von diesem dann demjenigen Meister zugeteilt zu werden, der am längsten keinen Gesellen gehabt hatte (ebenda S. 242), so wird man die Vermutung, der große Einsame und Eigene habe sich in der verhängnisvollen Wanderzeit solchen Zwangsmaßregeln gern durch eine Fahrt in das Land freierer Sitte entzogen, auch nicht eben unbillig finden. Es bleibt ja nicht bei dem, inzwischen freilich überzeugend entkräfteten, Pesellofall. (Vor allem Mina Boegelen Repert. 1921, I. Heft, hat diese Angelegenheit in dankenswerter Weise geklärt. Man könnte dennoch auch aus der italienischen Kunst weitere Parallelfiguren zu jenem Schergen der Verspottung aufzeigen. Auf eine sehr schlagende, überdies berühmte, macht mich Herr Dr. W. Stechow freundlichst aufmerksam: es ist ein Rückenakt in Signorellis „Sturz der Verdammten" zu Orvieto [Vordergrund rechts, der zweite Stehende rechts von der Zentralfigur].) Die von Sandrart sehr nachdrücklich betonte Behauptung, daß sich ein Werk Grünewalds in Rom befand, behält ihren authentischen Wert.

Ehe man an einer Romfahrt Grünewalds zweifeln darf, muß erst einmal einleuchtend erklärt werden, wie dieses, leider nicht wie Dürers in Venedig gemaltes Rosenkranzfest, erhalten gebliebene Werk, ohne Grünewald nach Rom gekommen sei. Auch Schmids Satz, daß Grünewald den Stil der italienischen Renaissance gekannt habe, ist so wenig wie seine übrigen Hinweise auf Italien zu entkräften.

Ich klammere mich ebensowenig an Pesello, wie an die Autopsie Mantegnascher oder Parentinoscher Gemälde, auf die Schmid mich 1918 schon brieflich als möglicherweise in Mantua gesehen hinwies; erst recht nicht an Castagno, Botticelli und Lionardo. Und dennoch bleibt der Gedanke an Italien unabweisbar bestehen. Der Zeitpunkt, obwohl das Jubeljahr ihn früher wahrscheinlich macht, mag allenfalls weiter herabgerückt werden. Da aber eine „Beweisführung" durch die Aufzählung von Einzelheiten doch nicht aussichtsreich erscheinen kann, verzichte ich vorerst auf die weitere ausführliche Begründung einer Sache, die ja doch für die Erkenntnis Grünewalds nie die Bedeutung haben kann, wie sie es etwa für Dürer hätte. Wenn ein „Einfluß" italienischer Kunst auf Grünewald stattgefunden hat, so ist er mehr im Ganzen als in Einzelheiten, mehr in einer Durchbildung zu großer klarer Bewertung der Form, als in Nachahmung von italienischen Atelierrezepten zu Tage getreten. Mir scheint Italien in dem Sinne wirksam geworden zu sein, wie es im XVIII. Jahrhundert von den italienfahrenden großen Musikern erwünscht wurde. (Der Wiener Fux gab dem jungen Ignaz Holzbauer den Rat nach Italien zu gehen, „damit ihm der Kopf von überflüssigen Ideen gereinigt werde".) Daß Grünewalds ganze Art und Weise, verglichen mit dem Wesen deutscher und niederländischer Romanisten, ganz und gar unitalienisch geblieben ist, daß er in diesem Betracht mehr Bach als Händel war, steht ja außer allem Zweifel, und diejenigen, die da glaubten, mein Bestreben ginge darauf aus, einen bisher für eigenartig deutsch geltenden Maler zum Froner welscher Schönheit zu machen, haben sowohl die Gesamtanschauung wie die Einzeldarlegungen der ersten Auflagen dieses Buchs empfindlich mißverstanden. Auch diese Frage mag also vorläufig unentschieden bleiben.

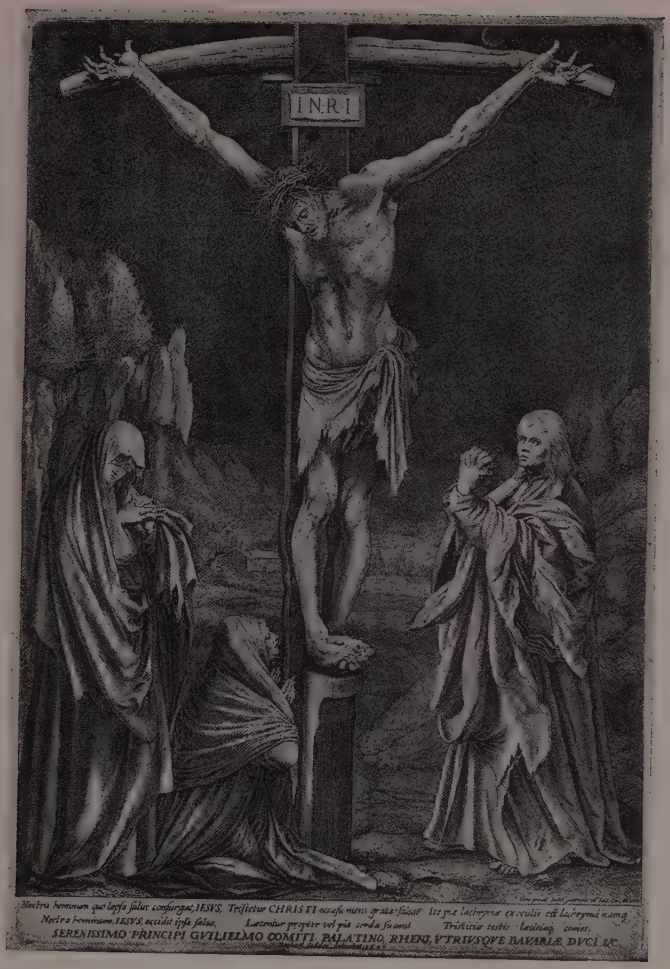
Was im Textteil des zweiten Kapitels zur Darstellung kommt, kann nach allem hier oben gesagten nur als die von mir aus allen auseinandergehenden Ansichten der Forschung mit Überzeugung für wahrscheinlich gehaltene Folge von Tatsachen gelten.

(3a) [z. S. 38.] Josef L. Fischer: Handbuch der Glasmalerei. Leipzig 1914. Tafel 65/66; spricht jetzt nur von „Art Grünewalds".

(4) [z. S. 41.] Aus der Schrift des Vinzenz Steinmeyer „Newe Kuenstliche, wohlgeriſſene, vnnd in Holtz geſchnittene Figuren etc. etc.", Frankfurt 1620, geht dies mit aller Wahrscheinlichkeit hervor. Steinmeyer schreibt zur Geschichte des Heller-Altars, daß Heller nachträglich von den verschiedensten Künstlern reiche Zutaten zu dem Werk Dürers ausführen ließ. Nachdem die Tafel in Frankfurt angekommen und in der Predigerkirche aufgestellt worden sei, habe Heller „über das auch alle andere berühmbte und kunstreiche Maler und Bildhawer so damalen gelebt, die Nebenflügel und anders zum Altar gehörig, machen und verfertigen lassen, damit es ja ein sonderlich decus, Zier und ornamentum, nicht allein dem Closter, sondern der gantzen Stadt Franckfurt sein solte, wie es dann auch geweſen". (Vgl. Schmid, Quellenanhang S. 297.)

(4a) [z. S. 77] Daß für die Betonung des Fingers beim Täufer auch der mit diesem Gliede getriebene Reliquienkult Bedeutung hat, wie es kürzlich von A. Jakoby nachgewiesen wurde, darf nicht übersehen werden; die Vergrößerung aber und die besondere „expressionistische" Durchführung, die im Wechsel der Figurengröße weiterklingt, ist von da aus nicht zu erklären, sondern unbeeinflußte künstlerische Idee des Malers.

(5) [z. S. 84.] Man würde sich ohne weiteres auf die Zeit zwischen dem Baseler und dem Isenheimer Crucifixus einigen, wenn nicht neben den frühen auch späte Stilkennmale deutlich zutage träten. Die Handschrift erscheint zwar auf den ersten Blick Grünewaldisch, aber eine gewisse Unentschlossenheit und Scheu vor kräftiger Konsequenz spricht aus dem matten Dahängen des Körpers, aus den viel weniger tief als sonst herabgezogenen Armen, aus den zur Faust geschlossenen, nicht klaffenden kleinen Händen, und nicht zuletzt aus dem Ausbleiben der gewohnten drastischen Gelenkbetonungen, jener für Grünewald so bezeichnenden Akzente des Funktionellen, sowie aus dem halb aufgerichteten Kopf Christi. Gerade dies letztere ist bemerkenswert, weil das Betonen der mechanisch einwirkenden positiven Last auf das Herabhängen schwerer Teile von Mal zu Mal durch Grünewald intensiviert worden ist. Man kann dies Rätsel auch nicht aus irgend welcher Erleichterung des Mechanischen, etwa durch eine von unten kommende Stütze, erklären. Im Gegenteil, der Pflock



115. Raphael Sadeler: Kupferstich nach der verschollenen Kreuzigung Grünewalds.

fehlt an dem sehr hohen Stamm, und die Füße sind, wie in Basel, kreuzweis, nicht wie später in einem Aufeinanderstehen und S-förmigen Zubodenstreben dargestellt. Dafür ist aber (nur dies eine Mal) der rechts aus dem Pfosten hervorstehende Astknoten dem stark nach oben gekrümmten Zeh formal angeglichen, so daß hier unten etwas wie ein Gegengewicht zu dem herabgeneigten Haupt entsteht. Auch dem nach links strebenden Knie entspricht ein vorspringender Knoten am linken Kontur des Stammes. Merkwürdig glatt ist die detaillierte, saubere Oberflächenangabe der Rinde des ganz unbehandelten Stammes und der technischen Konstruktion des Querbalkens durch zwei übereinandergefalzte Arme, die im Pfosten verfugt sind (ebenfalls einzigartig und nicht recht mit Grünewald zu vereinigen). Auch das Lendentuch weist durch die kleinlich exakte Faltenlegung rechts (beachte die Fetzen am Oberschenkel links) eher auf das späte Gemälde und zwar wie eine Nachzeichnung eines, der mehr von Grünewald kannte und deshalb stilistische Eigentümlichkeiten aus verschiedenen Zeiten zusammenwarf, eher wie eine Originalerfindung. Möglich, daß Grünewald hier etwas Gemäßigteres probieren wollte; möglich auch, daß die Naturstudie die Abweichungen mit sich brachte.

116. Kopie nach der verschollenen Kreuzigung Grünewalds. München, Sammlung Dr. von Pauer.

(6) [z. S. 89.] **Die verschollene Kreuzigung und deren Kopien.** Sandrart hat eine kleine Kreuzigung bei Herzog Wilhelm dem Frommen gesehen und den (unbekannten) Urheber erkannt. Sie ist heute verschollen. Die erhaltenen Kopien darnach gelten durchweg als späte Wiederholungen. Als beste Quelle für das Aussehen des Originals galt bisher der Stich von Raphael Sadeler d. Ä., der „auf gnädigen Befehl" 1605 veröffentlicht wurde; er ist in den Kupferstichsammlungen ziemlich selten anzutreffen. Von den gemalten Kopien ist nicht mit Sicherheit zu sagen, ob sie sich an das Originalgemälde, an den Stich, oder an eine Kopie des Originals halten. Das Berliner K. Fr. Mus. nimmt neuerdings eine dort befindliche kleine, flämische Kopie als unmittelbare Reproduktion nach dem Urbilde an; die Ausführungen in den amtl. Ber. a. d. Kgl. Kunstsign. XXXIII. (1912), 137/40, vermögen jedoch nicht zu überzeugen. Vielleicht ist die Kopie, die ich hier (Abb. 116) publiziere, in der Lage, als besser begründete direkte Wiederholung des Originals zu gelten und damit das Urteil über das Aussehen des verschollenen Gemäldes auf sicherere Grundlage zu stellen. Denn der Stich ist keineswegs in allem zwingend für deren Beurteilung. Das aus allen seinen Reproduktionen zu erkennende, akademisch verbildete Durchschnittstalent

117. Kopie nach der verschollenen Kreuzigung. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

Sadelers läßt unter der korrekten Eleganz seiner Arbeit von der ebenso brutal zugreifenden, wie original gestaltenden Genialität Grünewalds nichts ahnen. Dennoch ist nicht anzunehmen, daß er an solchen Zügen, die dem literarisch interessierten Besitzer des Urbildes am ehesten im Sinn hafteten, Veränderungen vorgenommen habe. Hätte dasselbe, wie die Berliner Kopie, z. B. über dem Haupt Christi eine dreisprachige Legende gezeigt — eine historische Spielerei, die Grünewald in keinem der andern Gemälde gleichen Themas kennt, und die auch zu seiner schlichten, unkomplizierten Auffassung herzlich schlecht passen würde —, so hätte Sadeler ganz sicher nicht die sonst übliche einsprachige angebracht! Schmids Ausführungen über Wert oder Unwert der Berliner Kopie (Text S. 237 ff.) treffen auf die Berliner Kopie so gut, wie auf die andern 1911 bekannten, zu. Grünewald war außerdem zur Zeit dieser Kreuzigung auf großes Format eingestellt. Das winzige Berliner Bildchen (20,5 : 15 cm), wesentlich kleiner als Grünewalds kleinstes bekanntes Original, die Baseler Kreuzigung, stimmt auch nicht recht zu der in Berlin herrschenden Meinung. Sandrart spricht von einem „Klein Crucifix". Aber das Berliner ist geradezu eine Miniatur. — Die andern Kopien, die für uns in Frage kommen, befinden sich

1. bei Baron v. Kramer-Klett auf Hohenaschau (Holz 70:52 cm),
2. bei Rechtsanwalt Dr. Rolf Edler v. Pauer, München (Holz 62,5:47 cm).
3. Eine braun lavierte Federzeichnung bezeichnet I. H. befindet sich als „Kopie nach Grünewald" im Berliner Kupferstichkabinett (Nr. 7934) 1856 aus der Slg. v. Radowitz erworben. Sie geht offenbar auf den Sadelerschen Stich zurück.

Das Bild in Hohenaschau ist weder des Formats wegen aus der Liste zu streichen, noch unter Berufung auf das Urteil, es sei eine Kopie des XIX. Jahrhunderts. Dies wäre erst zu erweisen. Das Exemplar v. Pauer ist wegen stellenweiser Übermalung auch nicht mit Sicherheit zu datieren, doch scheint es mir in den guterhaltenen Teilen dem ersteren an Qualität überlegen zu sein. Es ist schwer zu behandeln, weil es Veränderungen in der Anordnung enthält. Schon deshalb muß eine eigene von jenen verschiedene Quelle angenommen werden. Die Abweichungen sind sehr bedeutungsvoll. Vor allem betreffen sie den Abstand des Fußstocks am Kreuz vom Boden. Er ist nicht (wie auf den andern Reproduktionen) hoch, sondern ganz niedrig gehalten. Wie es für Grünewald seit dem Isenheimer Bilde üblich war. Dadurch wird diese Komposition auf Grund eines äußeren Kennzeichens, das nur ihm eigen ist, zeitlich an diejenige Stelle gewiesen, die es auch nach allen andern erkennbaren Kriterien einnehmen muß. Zwischen dem ca. 1509/11 entstandenen Isenheimer und dem um ein Jahrzehnt jüngeren Karlsruher Typ. Der über die ganze Bildfläche ausgespannte Leichnam bringt die Kopie überzeugender als die andern Fassungen mit Sandrarts Bemerkung zusammen, daß Christus „so ganz abhenkend auf den Füßen ruhet". Es bleibt auffällig, daß Sadeler hiervon der Gewöhnung seiner Zeit entsprechend abgeht und die andern Kopisten ihm darin folgen, während unsere in Frage stehende Nachbildung unabhängig davon sich an die Ausdrucksweise hält, welche Grünewald allgemein in einer Zeit bevorzugte, als sein Geschmack sich einer massigen Flächenerfüllung zuwandte. Dieser Geschmack offenbart sich auch sonst in dem v. Pauerschen Bilde mehr als in den übrigen Kopien. Magdalena reicht mit dem Kopf nicht bis zu den Füßen, sondern fast bis zu den Knien des Herrn, und Johannes tritt, wie im Karlsruher Bilde, näher an das Kreuz heran. Von der so entstehenden asymmetrischen Flächenerfüllung ist weder auf dem Sadelerschen Stich, wo alles in gleichmäßigen, jeder Spannung entbehrenden Intervallen sich ordnet, noch auf den andern Nachbildungen etwas zu bemerken. Der Berliner amtl. Bericht hebt allerdings die durch die asymmetrische Verschiebung des Kreuzstammes nach links bewirkte Einteilung des Berliner Täfelchens hervor, aber es ist doch nicht zu übersehen, daß gerade diese ungewöhnlich ist. Grünewald verschiebt in Colmar und Karlsruhe das Kreuz im Gegenteil nach rechts zu Johannes hin, der, nahe ans Kreuz herantretend, mit dem Cruzifixus zusammen die schmalere Hälfte erfüllt und so der andern, breitern Seite die Wage hält. In Colmar sind an dieser Stelle drei Menschen im Gleichgewicht zu halten, in Karlsruhe Maria und der begleitende Felsen. Eine den letztgenannten Bildern ähnliche Ponderation herrscht aber in der v. Pauerschen Kopie, während das Berliner Exemplar gerade in diesem Punkt jedem, der für Gewichtsverteilung ein Auge hat, beleidigend vorkommen muß. Denn da sind in die schmalere linke Hälfte, außer dem ganzen Kreuzstamm die zwei Frauen und die begleitende Berglandschaft eingepfercht. Rechts steht nur Johannes; darüber bleibt nichts weiter als ein Loch. Die Faltengebung in dem Sadeler-Stich ist gewiß alles andere als grünewaldisch, aber man ahnt doch unter dem italienisch-glatten Schema wenigstens, wie diese im Original ausgesehen haben kann. Bei der Berliner Kopie aber macht sich ein so ganz anderer, kleinlich-tiftelnder Geist geltend (der zu der affektiert geschwungenen Gestalt der Maria, dem kleinlich unterbrechenden Landschaftsprofil und der dreisprachigen Kopfinschrift paßt), daß von Grünewald nicht viel zu spüren bleibt. Man muß einmal den Faltenwurf des Baseler oder Karlsruher Bildes dagegen halten. Mit dem niederländischen Bilde hängt offenbar der Crucifixus eines aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts stammenden Kreuzigungsbildes in der Sakristei der Lorenzkirche zu Rottweil zusammen. Hier findet sich ebenfalls die Dreisprachenineinschrift über dem Kopf. Die v. Pauersche Kopie gibt auch in den Falten viel mehr von Grünewalds Geist. Zwar fehlt völlig seine plastische Stofflichkeit, aber es ist trotzdem unter der gröberen Hand des Kopisten etwas von dem großen, zusammenfassend verallgemeinernden Zug des Karlsruher Bildes zu spüren. Die Farbenverteilung ist dem erkennbaren Schema nach ungewöhnlich, aber mit Grünewalds Geschmack in der angenommenen Zeit gut vereinbar. Es handelt sich im wesentlichen um das Gegeneinanderspiel von hellem Havanna und dunklem Chromgrün von Maria zu Johannes, und einem zwiefachen Rot (Ziegel- und Karmin-) von Johannes zu Magdalena vor

118. Kopie (1648) nach einer verschollenen Kreuzigung.
(Fürstl. Kunstsammlung Donaueschingen.)

schwarzgrünem Grunde. Der Leichnam, an dem der, ans Baseler Bild gemahnende, schmale Kopf mit spitzer Nase auffällt, ist von heller, grüngrauer Gesamttönung; alle Schatten und Modellierungen sind matt-olivgrün, die Randschatten ebenso wie der nur angedeutete Bart und das Haar mit der nicht ausgeführten Dornenkrone dunkel rotbraun. Trotzdem manche Veränderungen, die sicher nichts mit dem Original zu tun haben, vorkommen — vor allem das nicht den Bildrand berührende Kreuz — halte ich dafür, daß diese noch gar nicht gewürdigte Kopie, die vor etwa 15 Jahren um wenige Mark aus der Umgebung von Würzburg von dem heutigen Besitzer erworben wurde, am ehesten Anspruch darauf hat, als eine unmittelbare Kopie des Originals zu gelten.

(6a) [z. S. 89.] Dr. Feurstein spricht in seiner Veröffentlichung des seltsamen Werkes (Z. f. b. K.), das mir nur nach einer liebenswürdigerweise von ihm zugesandten guten Photographie bekannt ist, von der Dornenkrone. (Das Lichtbild läßt eine solche nicht erkennen.) Somit kann es nur Christus, und nicht etwa, wie man der Unterschlagung des Gesichts wegen bei Grünewald annehmen möchte, ein Schächer sein. Die Kopie enthält mehr an „Verzeichnungen" als selbst für Grünewald erlaubt ist. Der Kreuzquerbalken läuft nach rechts hinten, ohne daß der Körper diese Schrägstellung mitmacht; wo bleibt der rechte Arm? Der Corpus erscheint in reinem Profil, die Beine unten gar ein wenig in Ansicht von links. Soweit die späte, den Ureindruck auch sonst zweifellos verwischende Malweise (die rohe Beinmuskulatur!) auf den Stil des Originals Rückschlüsse erlaubt, kann es sich kaum um die Reproduktion eines Spätwerks, also auch nicht um einen Teil des vermutlich für Halle und Kardinal Albrecht gemalten Magdalenenaltars handeln, sofern zu diesem die verschiedenen Magdalenenstudien (in Oxford, Lützschena und Berlin Slg. Licht) in Beziehung stehen sollten. Freilich wäre es auch umgekehrt möglich, daß die Studien nicht zu einem solchen Altar gehören, vielmehr die Donaueschinger Kopie uns einen neuen Anhalt für jenen Altar böte. Der wäre dann aber schon in die Nähe der Isenheimer Arbeiten zu setzen. Was einen ja zunächst zur Annahme eines Spätwerks verführen möchte, ist die gewaltsame Altbehandlung des Crucifixus. Ihr gegenüber ist jedoch in Rechnung zu stellen, daß die Profilansicht stets bewegtere Formen als die Frontale bietet. (Vgl. z. B. Cranachs Crucifixus v. 1503 in München.) Ungefähr so wie dieser Körper würde der Isenheimer Christus in Seitenansicht aussehen; nicht aber der in den Hüften geknickte, vornüber verkürzte in Karlsruhe! Auch das Lendentuch weist eher in die Nähe des Isenheimer Altars; ebenso die Füße, unter denen der (später zum festen Sockel ausgebildete) Pflock fehlt. Die Kreuzquerbalken verlaufen noch ohne Abwärtsbiegung. Zur Magdalena aber (merkwürdigerweise ohne offenes Haar!) ist die nächste Analogie bei der kleinen Prinzessin auf dem Cyriakusbilde zu finden. Gewand und Hände gehören dorthin, nicht in die Nähe der so überaus reichen und gedrängten Formenfülle der späten Zeichnungen.

(7) [z. S. 80.] Rieffel hat diesen Passus in der Besprechung meines Buchs (Repert. 1920 S. 226/7) korrigiert. „Das Gemälde der Kreuztragung ist nicht durch Hans Thoma, sondern von Oskar Eisenmann entdeckt worden." Wie ich im Katalogteil ausdrücklich bemerkt hatte, hat der Letztgenannte die Taufe auf Grünewalds Namen vollzogen. Schon nach Schmids Angaben (S. 231) mußte Thoma in der Tat als Entdecker gelten. Da die Frage einmal zur Diskussion steht, mag Hans Thoma, der auf eine diesbezügliche Anfrage freundlich und mit dem ihm eigenen Humor geantwortet hat, selbst das Wort haben. Er schreibt mir unterm 26. IV. 21:

„Die Grünewaldbilder wurden mir 1873 in recht mangelhaften Photo von einem jungen Maler aus Tauberbischofsheim, dessen Vater, ein Schreiner, dieselben aus der Kirche dort erworben hatte, gezeigt. Daß es etwas ganz Bedeutendes sei, sah ich wohl, ich dachte auch an Grünewald, da ich aber nur ein unbekannter Maler war, so war ich zu bescheiden, etwas darüber auszusagen und so ging ich mit dem Photo zu Dr. Eisenmann, dem Kunsthistoriker, mit dem ich sehr befreundet war. Der bestätigte meine Vermutung, sah nachher die Bilder im Original — und so war es Dr. Eisenmann, der die Bilder taufte und in die hohe Gemeinschaft der deutschen Malerei einführte. Ich selber habe mir nie eine Entdeckerrolle angemaßt. Ja, ich hätte die Sache ganz vergessen, wenn ich nicht zu meiner großen Freude im Jahr 1900 die Bilder als Galeriedirektor hätte ankaufen können und alle Bedenken, die dem Ankauf noch entgegenstanden, hätte hinwegräumen können.

Der haarscharfe Kritikus hat wohl recht, wenn er sagt, der Entdecker sei Eisenmann. Ich habe mir diese Rolle nie angemaßt, denn ich bin nur ein Maler — und ich und mein Freund Eisenmann lachen über die Sache. Hochachtungsvoll ergebenst Hans Thoma."

(8) [z. S. 136.] Der Farbenwechsel ist vielleicht wie so vieles andere symbolisch im Sinne der Legende zu denken. In der Himmelfahrtslegende fragen die Engel den Verklärten: „Warum ist Dein Gewand so rot und Dein Kleid wie das eines Keltertreters? Das rote Kleid, davon sie sprechen, das Christus trägt, das ist sein Leib, der rot ist vom Blute; denn da er aufstieg, waren noch die Wundmale an ihm. . . . Die Engel sprechen: Wer ist dieser König der Ehren? Antworten andere: Das ist der Weiße und Rote, das ist, der keine Schöne hat und keine Zier . . . . häßlich im Tod, herrlich, da er auferstund; weiß und rein von der Jungfrau geboren, rot am Kreuze; dunkel in seiner Schmach, herrlich im Himmelreich." (Legenda aurea, übersetzt von R. Benz. Jena 1917, S. 480/81.)

(9) [z. S. 138.] Die Verklärung in der Casseler Galerie (abwechselnd bald „Altdorfer", bald „L. Apt", zuletzt „Meister des Rehling-Altars") scheint mit der Frankfurter Verklärung irgendwie zusammenzuhängen. Auch die Verklärung des Walter Epitaphs von Holbein d. Ä. (Augsburg) bietet Anhaltspunkte zur Rekonstruktion. Z. B. durch die Irisglorie. Leider ist es mir noch nicht geglückt, das Wappen des Casseler Bildes zu deuten.

(10) [z. S. 142.] Ich habe des mehreren angedeutet, daß die koloristischen Eigentümlichkeiten Grünewalds ihre Herkunft aus dem Stil der schwäbischen Glasmalerei empfangen haben könnten. „Verkündigung" und „Engelskonzert" geben Anlaß, die Hypothese näher zu begründen. Vor allem das Tempelchen in letztgenanntem Gemälde ist aufschlußreich. Obwohl dessen Architektur und Auszier weder in Stein — der Technik wegen — noch in Holz — der Bemalung wegen (vgl. Schmid a. a. O. S. 159) — in Wirklichkeit ausführbar, bzw. damals ausgeführt waren, der Maler also auch nichts wirklich Vorhandenes nachgeahmt haben kann, so zeigt sich doch im ganzen, wie Schmid treffend bemerkt, „in der dekorativen Verteilung der Polychromie ein ausgebildetes System, nicht bloß künstlerische Überlegung". Und dieses System berührt sich nicht nur stofflich, nicht nur dem Inhalt nach mit dem des „speculum humanae salvationis", sondern vor allem mit dessen gebräuchlichster Veranschaulichung in Glasmalereien einer besondern Richtung. Die stockwerkweise Verteilung von Engelsscharen und Propheten, und die Farbendisposition an den Architekturteilen findet sich dem Prinzip nach sehr ähnlich in bekannten „Legendenfenstern" der schwäbischen Schule. Im einzelnen verweise ich etwa auf das (bei Burger-Schmitz-Beeth, Handbuch der Kunstwissenschaft, „Altdeutsche Malerei", Fig. 421 abgebildete) Fenster im Berner Münster. Man beachte hier vor allem die Prophetenfiguren. Ferner Helenafenster (Dom zu Erfurt). Dann was sich in Ulm selbst an Beispielen dieser Art findet. Das Marienfenster im Münster (Abb. Burger-Schmitz-Beeth a. a. O. S. 414) läßt die Gestalten aus den tiefen, schattenfangenden Bögen der gemalten Architektur ganz so in juwelenartig-fleckenhafter Schönheit ihrer Kontrastfarben herausglimmen, wie Grünewalds Musikanten im Engelskonzert. Dann finden sich da die gelben phantastischen Gewölbegurte, die im Glasbild ebenso selbstverständlich sind, wie Grünewalds grüne bzw. rote Kreuzrippen in der Kapelle der Verkündigung für das Tafelbild auffallen. Die Schatten der vorherrschenden Bauteile sind in Ulmer Fenstern im Kontrast zu dem weißen Licht mit Violett angegeben, ein Ton, der analog in den Kehlungen des Engelstempelchens in Colmar dominiert. Der Baldachin über den Engeln im Tempelinnern kommt zwar einmal bei Dürer vor (Marienleben, Tempelgang); er findet sich aber auch sehr ähnlich ausgespannt schon am genannten Ulmer Fenster zur Rechten und Linken über dem untersten Streifen mit der Anbetung des Kindes. — Zum Schluß ein paar wichtige Einzelübereinstimmungen. Die Geste und die eigenartige Hutform des Propheten (Engelskonzert, über dem goldnen Säulchen links) entspricht häufig Vorkommendem auf den genannten Fenstern. Für den Spitzhut vgl. z. B. Jakobskirche in Rothenburg o. T. „Mannalese" (Abb. eines Details in Fischer, Glasmalerei, Taf. 37). Für die Geste z. B. Paßfiguren eines Berner Fensters (Abb. bei Burger-Schmitz-Beeth a. a. O. Fig. 421). Die Blattwerkform innerhalb der Portalkehlungen des Tempels ist als Muster für Hintergrundsdamaszierung im Glasbild sehr beliebt (vgl. das Fensterbild des „Meßopfers" in Rothenburg o. T.). Das alles kann natürlich nur als vorläufiger Hinweis auf Allgemeinstes gelten. Ohne Zweifel würde systematische Untersuchung, zu der es aber erst der nötigsten Publizierungsarbeiten bedarf, die Spuren sicherer erkennen lassen.

(11) [z. S. 154.] Für Einzelheiten dieser Frage verweise ich auf die vorläufigen Darlegungen in meinem Aufsatz „Bemerkungen zum Aschaffenburger Altar" in Kunstchronik N. F. XXVIII, S. 341 ff.

(12) [z. S. 154.] Auch die Colmarer Maria im Rosenhag hat im XVIII. Jahrhundert ähnlich entstellt ausgesehen. Dort ist die Restauration völlig geglückt. Es wäre also hohe Zeit, daß der kostbare Schatz der Stuppacher Dorfkirche endlich einmal in die Hände eines zuverlässigen Wiederherstellers gegeben

wird. Man würde vermutlich noch manche Überraschung unter der deckenden Farbschicht des spätgeborenen Klexers, dem das Bild in die Hände gefallen ist, entdecken.

(13) [z. S. 171.] Vgl. A. Martins Aufsatz im Repert. 1921.

(14) [z. S. 178.] **Das Bildnis Grünewalds.**

Die Quellen für die äußere Erscheinung Grünewalds sind zwei von Sandrart mitgeteilte Stiche. Der erste wird in der Folge „Jugendbildnis" genannt, der zweite „Altersbildnis".

Der Quellenwert ist ungleich. Das „Jugendbildnis" erscheint als früheste zu einer Zeit, da Sandrart das Altersbildnis noch nicht kannte, nämlich schon 1675 im ersten Hauptteil der Teutschen Akademie. Die dazu gemachten Angaben sind vertrauenerweckend. Eine verschollene Dürerzeichnung aus der Zeit des Helleraltars soll zugrunde liegen. Es war Sandrart bekannt, daß Grünewald an Dürers Helleraltar gearbeitet hatte. Das Bild stammt von Uffenbach, der von Grünewalds Schüler Grimmer den künstlerischen Nachlaß des Meisters besaß. (Wenn auch sonst kein Zusammentreffen Dürers mit Grünewald in der Zeit des Helleraltars belegt ist, so müßte die Behauptung Sandrarts als starke Stütze für eine tatsächliche Begegnung gelten, wenn nur der behauptete Sachverhalt, daß es sich um ein Porträt Grünewalds handelt, zuverlässig erscheint.) Das „Altersbildnis" hat Sandrart, wie er ausdrücklich bemerkt, erst später kennen gelernt und es, weil es den Maler in gereifteren Jahren darstellte, billigerweise im 2. Hauptteil seiner Akademie 1678 beifügen wollen. Das Bildnis war ihm vom Nürnberger Ratsherrn Ph. Jac. Stromer mitgeteilt worden. Sandrart bemerkt wörtlich dazu: „Ich meinesteils habe . . . auch dem vorigen Teil sein Contrafait mit eingefügt, welches . . . Albrecht Dürer . . . damals von ihm verfertiget. Weil aber selbiges nach seiner damaligen Jugend gebildet ist und seitdem der curiöse Hr. Ph. Jac. Stromer in seinem Kunstkabinett ein noch älteres (in der lat. Ausgabe von 1683 noch deutlicher: iconem provectioribus illius annis confectam) und perfekters Contrafeyt von gedachtem Meister mir gezeiget: als habe ich billig solches . . . hie . . . beifügen und teilhaftig machen wollen." Ob das Jugend- oder das Altersbild perfekter im Sinne der Ähnlichkeit war, konnte Sandrart gar nicht entscheiden. Er sagt selbst, daß es perfekter sei, weil es den Mann in älteren Jahren zeige, also mehr derjenigen Vorstellung entsprechend sei, die man von einem „berühmten" Manne unwillkürlich hat. Naives Publikum wird auch heute noch ein Altersbildnis etwa Rich. Wagners, Böcklins oder G. Kellers für „perfekter", d. h. für überzeugender halten als Jugendbildnisse der betreffenden Persönlichkeiten. Diese Bevorzugung gibt jedoch dem historischen Wert des Grünewaldschen Altersporträts keinen Vorzug vor dem andern. Keine Provenienzangabe und keine chronologische Bestätigung wie dort (Dürer, Helleraltar) tritt diesmal Sandrarts Angabe stützend, hinzu. Was hier für bedeutungsvoll gehalten wird, ist der zweifellos vorhandene enge Zusammenhang des Stichs mit der Erlanger Bildniszeichnung, die unter der entstellenden Überzeichnung Grünewalds eigene Hand aufweist und demnach, wenn der danach gefertigte Stich ein Porträt Grünewalds sein soll, ein Selbstbildnis des Meisters sein müßte. Schon Schmid hat diese Eigenschaft stark angezweifelt. „Selbstbildnisse sehen sonst ganz anders aus. . . . Es fehlt der scharf beobachtende Blick, den man auch dann erwarten sollte, wenn sich der Maler mittels zweier Spiegel so darstellt, daß der Blick nicht gegen den Beschauer gerichtet ist." Es müßte in der Tat im doppelten Spiegel beobachtet sein, da der Mann sonst das Schreibrohr in der Linken hielte. (Vgl. als Gegensatz das bekannte frühe Selbstbildnis Dürers in Erlangen: die Linke stützt den Kopf, der nahe an den [einfachen] Spiegel herangebracht ist, während die [nicht mit dargestellte] Rechte zeichnend auf dem Papier ruht). Ich gestehe offen: Ein solches Sichdarstellen mit dem Schreibrohr gewissermaßen als Attribut, sieht für Grünewald merkwürdig selbstgefällig aus. Man sollte annehmen, daß er seine Züge im Spiegel höchstens einmal mangels eines andern Modells beobachtet hätte, nicht aber mit der betonten Absicht, sich selbst als „Maler Grünewald" der Nachwelt in schöner Pose zu überliefern. Blick, Haltung und Attribut passen gut, wenn es sich um eine Studie etwa zu einem Johannes auf Patmos handelt, schlecht aber, wenn es ein Selbstbildnis sein soll. Mit welchem Rechte Rieffel (Kunstchronik 1920) das Erlanger Blatt für die „sicherste und unmittelbarste Urkunde auch gegenüber dem Stich nach der Dürerschen Zeichnung" erklären darf, ist mir unverständlich.

Darüber ist man sich, soweit ich sehe, einig: beide Sandrartstiche stellen zwei ganz verschiedene Personen dar.

Das Heterogene der beiden Köpfe läßt sich am besten erkennen am gegenseitigen Vergleich mit den ihnen zunächst stehenden gemalten Typen, die sich beide am Isenheimer Altar befinden und die beide ungefähr in ein und demselben Jahre gemalt sind. Man wird zugeben, daß das „Jugendbildnis" dem Sebastianskopf mindestens so nahe kommt, wie die Erlanger Zeichnung dem Einsiedler Paulus auf dem Besuchsbilde. Im ersten Falle stimmen u. a. überein die derbe kurze Nase mit sehr breiter Wurzel und vorwärts emporgehobener stumpfer Spitze, die nicht sehr weit auseinanderstehenden runden, großen Augen, der eher gespitzte als breite Mund mit sehr sensibel geschwungenem oberen Lippenrand, die durch den Lockenüberfall niedrige Stirn, das sehr charakteristische, wie durch eine Gewebshypertrophie linksseitig beulengleich vorgewölbte Kinn und, in Übereinstimmung mit alle dem, die kugelig gedrungene grobe Schädelformation. Im andern Falle: die sehr lange, schmalrückige und schmalwurzelige Nase mit nach unten gebogener Spitze, die auffällig weit auseinander stehenden, mandelförmig geschlitzten Augen, der breite, etwas schwerfällige Mund, die hohe Stirn, der vom ersten Fall abweichende Kinnbau und die langgestreckte Schädelbildung. „Dürerzeichnung" und „Erlanger" zeigen demnach nicht Unterschiede, die durchs Alter bedingt sein könnten. Es ist anatomisch (damals gab es keine plastische Chirurgie!) unmöglich, daß jemals aus der breiten Stumpfnase des einen die schmale Spitznase des andern geworden sein kann, ganz zu schweigen von der Augendistanz und der Schädelform.

Bleibt die Altersfrage, die zur weiteren Klärung beitragen kann. Wir wissen das Geburtsjahr Grünewalds nicht genau. Aber wir können nicht daran zweifeln, daß er ein Schüler Holbeins gewesen ist und die Nachwirkung des vom Meister ausgehenden Einflusses ist so groß, daß wir nicht annehmen dürfen, Grünewald sei nur wenig jünger als Holbein gewesen. Beides sind ganz ganz große Meister von an sich gleichgradiger Entwicklungsfähigkeit gewesen. Aber der eine gehört dem Quattrocento, der andere dem Cinquecento an! Holbein stammt eben aus einer Generation, die nicht nur durch ein paar Jahre, sondern mindestens durch ein halbes Menschenalter von der Generation Grünewalds geschieden ist. Ohne mich angesichts der Einwände Schmids auf das von Stoedtner archivalisch nachgewiesene Geburtsdatum Holbeins „nicht vor 1473" festlegen zu wollen, bleibt doch das letzthin wieder von Rieffel für Grünewald angenommene Geburtsjahr (ca. 1475) für mich ganz unannehmbar. Schmids Annahme „etwa 1483" hat nicht nur im Verhältnis Grünewalds zu Holbein, sondern auch in allem, woraus man sonst das Alter des Malers erschließen kann, die überzeugendsten Stützen. Der Schöpfer des Isenheimer Altars hat während der kurzen für die gewaltige Arbeit zur Verfügung stehenden Zeit, sich so rasend schnell entwickelt, wie das „um die dreißig herum" eher zu geschehen pflegt als „um die vierzig". Wenn an einen analogen Fall erinnert werden darf: die Entwicklung des Grünewalds von der Kreuzigung bis zur Pietà des Isenheimer Altars hat bei dem 1475 geborenen Michelangelo eine Parallele; aber eben nicht in der Zeit zwischen 1508—12 (sixtinische Decke) sondern in der sich vom 22. bis 29. Lebensjahre abspielenden Evolution (Bachus-Mathäus) 1496—1504. Mit dem „behaupteten Geburtsdatum" um 1482 steht der „frühgebrochene mittlere Fünfziger", den Rieffel in der Erlanger Zeichnung mit dem Datum 1529 sieht, ebensosehr im Widerspruch, wie der Stich nach der Dürerzeichnung und der ungefähr gleichzeitig (höchstens 1 Jahr später) anzusetzende Sebastian des Isenheimer Altars, der schon durch Haltung und Blick auf ein Selbstbildnis schließen läßt, damit zusammenstimmt.

Vielleicht dient auch schließlich noch das zur Klärung der Angelegenheit, wenn man den Gründen nachspürt, die dazu geführt haben mögen, in der Erlanger Zeichnung oder was sonst immer als Vorlage für das Sandrartsche „Altersbildnis" in Frage kommen mag, ein Porträt des Malers zu sehen. Ich gebe damit freilich nur einer — wenn auch naheliegenden — Vermutung Ausdruck. Das Lilienwappen im Isenheimer Einsiedlerbild mag von altersher sorgsame Betrachter auf die Vermutung gebracht haben, daß in der Gestalt des Antonius eine bestimmte für das Kloster und den Altar bedeutsame Person porträtiert sei. Ja es ist nur wahrscheinlich, daß in den ersten Jahrzehnten, da der Altar zu sehen war, die Überlieferung, dies sei der Stifter des stolzen Werkes, noch von den Antonitern weiter erzählt worden sei. Scheint es da wirklich so ganz aus der Welt zu liegen, wenn man nun angesichts der Tatsache, daß dem Sandrart in Nürnberg ein Bild, das die Züge des Paulus trug als Grünewalds Bildnis vorgewiesen wurde, folgert: Mönchsphantasie habe den Mann, der dem porträtierten Stifter als „Paulus"

gegenübersitzt, bald als das Conterfei des Malers bezeichnet? Jedenfalls sind Monogramm und Jahreszahl 1529 auf der Erlanger Zeichnung spätere Zusätze, die nicht von Grünewalds eigener Hand herrühren.

(15) [z. S. 180.] Hertzberg, Geschichte der Stadt Halle. Halle a. S. 1891. II., S. 32.

(16) [z. S. 198.] Die Magdalenenstudien in Oxford, Berlin (Licht) und Lützschena sowie der Stockholmer Kopf haben vielleicht einmal zu jenem „Buch" gehört, das Uffenbach von H. Grimmer erhalten hatte und von dessen Zeichnungen Sandrart erwähnt, sie seien z. T. in Lebensgröße ausgeführt gewesen. Die Handschrift auf dem Oxforder Blatt, von der Schmid einmal glaubte, sie sei diejenige Uffenbachs selbst, besagt in diesem Zusammenhang mit dem „Buch" nichts. Wohl aber bemerke ich, daß die Inschrift (in Tinte) kaum einen Zweifel über die Person des Schreibers zuläßt. Wenn der Inhalt der Beischrift — daß das links in Kreide hingeschriebene Mathis — das M ist heute abgeschnitten — vom Maler selbst herrührt — zutrifft, dann ist auch die Inschrift rechts die seine. Man vergleiche die Buchstabenformen des „athis" links mit denselben im Text rechts! Die Form des t, die Verbindung mit dem h, dessen schwer nach oben rechts und unten links ausladende Schleifen, das i mit dem anschließenden so charakteristischen s — alles stimmt formal genaustens überein. Der ganze Unterschied liegt darin, daß links mit leicht geführter Kreide, rechts mit schwerer, aufgedrückter Feder geschrieben ist. Ich glaube deshalb, daß die Beischrift rechts nicht die urkundliche Notiz eines Sammlers, sondern das Zeugnis des Meisters ist: „Jedes Blatt, das „Mathis" signiert ist, ist eigenhändige Arbeit." Zülch (Repert. 21. März) bemerkt, der erklärende Text sei nicht von einer Hand des frühen 16. Jahrhunderts, gibt aber zu, daß das „athis" links mit dem Mathis rechts übereinstimme. Dann wäre also jenes auch nicht aus dem ersten Jahrhundertdrittel — oder der ganze Text hätte keinen Sinn? Die Form des Satzes: „Disses hat Mathis von Offenburg des Churfürsten v. Mentz Maler gemacht und wo du Mathis geschriben findest das ha er mit eigner Hand gemacht" ist ähnlich der, die Dürer auf der ihm von Raffael gesandten Zeichnung anwendet: „Raphahill di Urbin der so hoch poim pobst geacht ist gewest hat disse nackette bild gemacht und hat sy den Albrecht Dürer gen Nornberg geschickt im sein Hand zu weysen." Nur daß bei Grünewald die Übereinstimmung des Schriftcharakters zwischen Signum und Erläuterung beweist, daß diesmal nicht der Empfangende, sondern der Gebende selbst so schrieb. An irgend jemand vielleicht, der einen Auftrag zu erteilen beabsichtigte.

(17) [z. S. 202.] So ausführliche Studien können nur für ein Gemälde angefertigt worden sein. Handzeichnungen um ihrer selbst willen, wie wir sie heute kennen, standen damals gar nicht in Frage. Der Stil weist in die Hallesche Periode, in die Nähe des Erasmus-Mauritius-Bildes. Die dargestellte Person kann kaum etwas anderes bedeuten als Magdalena. Die Heilige genoß im damaligen Deutschland eine wachsende, zu Anfang des XVI. Jahrhunderts bereits fast der Verehrung für die heilige Anna gleichkommende Achtung. Erzbischof Ernst von Magdeburg, Vorgänger Albrechts von Brandenburg, hatte bereits den Plan gehegt, die neue Lieblingsheilige zur Hauptpatronin von Halle zu erheben. Unter Albrecht wurde das verwirklicht. Das Wappen, das Kaiser Karl V. auf Albrechts Ersuchen dem von diesem begründeten Kollegiatstift verlieh, zeigte neben dem roten Adler von Brandenburg und den Salzkörben der Pfännerschaften die drei Salbbüchsen der Magdalena. In der Stiftskirche war ihr der dem Mauritiusaltar (am Ende des südlichen Seitenschiffs neben dem Hochchor gelegen) korrespondierende Altar (in der auf der Nordseite gelegenen, das andere Seitenschiff abschließenden Kapelle) geweiht. Die wichtigsten Gemälde der Stiftskirche sind auf Albrechts Veranlassung gemalt und aufgestellt worden. Grünewald hatte das Gemälde für den Altar der zwei männlichen Hauptheiligen gemalt. Daß er auch das für den Altar der weiblichen Patronin auszuführen hatte, liegt um so näher, als ja der Kardinal, der 1541 nur seine Lieblingswerke vom erzwungenen Verkauf zurückhielt, außer dem Mauritiusbilde auch das korrespondierende Gemälde des Magdalenenaltars (vorläufig) in die am Stift gelegene „neue Residenz" überführen ließ. Da das Dominventar vom Jahre 1525 jedoch als Gemälde des Magdalenenaltars eine „ganz werklich gemalte Auferstehung" angibt, von einem Magdalenenbilde Grünewalds auch nichts bekannt ist, so besteht heute die Ansicht, daß sich an genannter Stelle eine Auferstehung Cranachs befunden habe. Die Bestätigung konnte man darin sehen, daß eine solche sich in der Tat heute noch in Aschaffenburg, wohin Albrecht seine Halleschen Kunstschätze überführen ließ, vorfindet. Ich kann nicht recht daran glauben, daß gerade den Hauptaltar der neuen Patronin ein Bild geziert haben soll, auf dem sie selbst nicht zu sehen war. Themen gab es. Man brauchte nicht wie bei Mauritius und Erasmus den Bildvorwurf

geradezu an den Haaren herbeizuziehen. Auch der größte, heute noch erhaltene plastische Schatz der Kirche, die polychrome Kanzel von 1526, ist doch im Inventar, bei dessen Aufnahme sie noch nicht bestand, nicht erwähnt. Man sollte nicht vergessen, daß die Kirche erst 1520 geweiht wurde, in 5 Jahren also noch längst nicht fertig ausgestattet gewesen sein kann! Freilich besteht ja noch die Möglichkeit, daß der Maler über dem Bilde weggestorben ist! Beliebte Themen für einen Magdalenenaltar sind immer das „Noli me tangere" (Magdalena und Christus als Gärtner) oder auch die Darstellung der Frauen am Grabe gewesen. Beides Bilder, die gut und gerne von einem deutschen Notarius bei der Inventarisation kurz als „Auferstehung" bezeichnet worden sein könnten. Ausgeschlossen ist es ja auch nicht, daß das Magdalenenbild zur Zeit dieser Bestandesaufnahme von 1525 noch nicht vollendet und aufgestellt war, und daß bis dahin tatsächlich als Notbehelf das Cranachbild benutzt worden ist. Ebensowenig ausgeschlossen ist es, daß Grünewald über dem Bilde gestorben ist. Feststellen läßt sich darüber nichts mehr, denn wir besitzen kein solches Gemälde. Die Tatsache aber, daß der Kardinal gerade diese beiden Bilder später mitnahm (die „Pseudo-Grünewald"-Gemälde wurden mitgeführt, weil sie zum Ganzen gehörten), während so ziemlich alles andere unter den Hammer kam, macht es wahrscheinlich, daß Grünewald ein Magdalenenbild gemalt hat, von dem uns einige Skizzen und weiter nichts erhalten geblieben ist. Möglicherweise führt der von Feurstein aufgefundene Flügel in Donaueschingen weiter auf die Spur des Magdalenenaltars.

(18) [z. S. 212.] Obwohl Schmid bereits 1911 von diesem „unbärtigen männlichen Kopf" nach reiflichster Erwägung und gestützt auf eine ganze Anzahl trefflicher Dürerparallelen nachzuweisen versucht hatte, daß „die Züge, namentlich die Schädelbildung mehr für einen Mann als für eine Frau sprechen" hat man allenthalben gegen mich den Vorwurf ungerechtfertigter, ja leichtfertig subjektiver Interpretation erhoben und den Versuch, aus einer Frau einen Mann machen zu wollen, als lächerlich zurückgewiesen. Selbst der sonst so gewissenhafte zweibändige Katalog der „Zeichnungen deutscher Meister i. K. Kab. zu Berlin" (1921 Textband S. 44 Nr. 1070b) weiß nichts von Schmids Priorität in dieser Angelegenheit. Ich habe mich in wiederholten Gesprächen mit diesem wahrhaftig nicht an der Oberfläche der Dinge haftenden Forscher völlig davon überzeugt, daß es sich um keine Frau handelt. Eine jeden ohne weiteres überzeugende Entscheidung dürfte freilich hier, wie in ähnlichen bei Lionardo vorkommenden Fällen, unmöglich sein. Ich verweise deshalb auf Schmid Textband S. 260/61 und füge den Grund hinzu, der für mich entscheidend erscheint. Daß Grünewald etwas besonders Anmutiges auf diese lyrische Weise hat sagen wollen, geht unzweideutig aus Behandlung und kompositioneller Anlage des Ganzen hervor. Wäre eine Frau gemeint, so hätte der Meister der Isenheimer Maria zweifellos auch den entsprechenden Grad weiblicher Anmut im Typus und in den Zügen des Gesichts zu Worte kommen lassen. Für eine junge Frau wäre beides jedoch eher plump und derb und jedenfalls nicht von der gleichen Lindigkeit, die in der Begegnung von Wangenkontur und Schulterlinie als Stimmung der Komposition zum Ausdruck kommt. Für einen Jüngling hingegen sind diese Züge das äußerste, was an Zartheit gegeben werden konnte; so hart an der Grenze zum Feminin-Weichen, daß oberflächliche Betrachtung eben heute lieber gar keinen männlichen Typus darin sehen möchte. Man sollte nicht vergessen, daß Grünewald, soweit wir ihn kennen, niemals verschwommen, sondern stets bestimmt seine Ausdrucksabsichten versinnlicht. Widerspruch zwischen Gesichtstypus und Ausdrucksgehalt der Kompositionsrhythmik wie er hier vorläge, falls eine Frau gemeint wäre, kennen wir im Werke Grünewalds nicht. — Ich habe seinerzeit im ausgesprochenen Bewußtsein, daß „meine Hypothesen nur sehr problematischen Wert hätten" (so stand es deutlich im Vorwort!) versucht, den „Schreienden" und den „Jüngling", die ja beide auf ein und demselben Blatt erscheinen, als Entwürfe zu dem für „Uskhem" gemalten Altar zu legitimieren. Das laute Ärgernis, das dieser (immerhin erste) Versuch, Ordnung in das Chaos der Einzelblätter zu bringen, allenthalben erweckt hat, veranlaßt mich, hier nochmals zu betonen, daß ich auf meine damals geäußerten Vermutungen nach wie vor wenig Wert lege und sie, obwohl ich keineswegs vom Gegenteil überzeugt worden bin, hier in der dritten Auflage deshalb nicht wiederhole. — An der Autorschaft Grünewalds für den Schergen im Louvre sind von Buchheit berechtigte Zweifel erhoben worden. Wenn ich auch nicht mit Halm die Hand W. Hubers darin sehen kann, so scheint mir dennoch die Richtung dieses Donaumeisters darin zu Tage zu treten. (Vgl. dazu Kunstchronik NF. 30 [1919] S. 716. Bericht der Sitzung der Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft in München vom 17. März 1919.)

(19) [z. S. 212.] Ein Zwang zu solcher Interpretation besteht in keinem Falle. Denn die räumliche Position der Körper ist nicht zu bestimmen, und das Blatt ist in seinem heutigen Zustande offenbar nicht intakt. Die dreimal verschiedene Haartracht und das dreimalige Vorhandensein eines selbständigen Halses nebst den zugehörigen Oberkörperteilen macht es gar nicht so unwahrscheinlich, daß nur ein sehr enges Beisammenstehen und nicht ein Verwachsensein gemeint ist. Man könnte etwa an drei Gestalten, die zu einer Darstellung des Pfingstwunders gehören, denken. Baldung hat sehr ähnliche Typen in seinem Tod Mariä gebracht. — Münzel denkt an ein teuflisches Gegenbild der Trinität: Hoffart, Sinnlichkeit und Habsucht.

(20) [z. S. 212.] Karl Voll, Entwicklungsgeschichte der Malerei. II. Band, S. 169. München 1913.

(21) [z. S. 216.] Es entspräche nicht nur den besonders gearteten mystischen Tendenzen Grünewalds, sondern dem ganzen Geist einiger damaliger Schwärmersekten, mit vollkommen „naturalistischen" Typen dem übersinnlichen Mysterium der Trinität sinnliche Gestalt zu leihen. Der paradoxe Trieb, eigentlich Undarstellbares darzustellen, entspricht dem Wollen, das in den „Paradoxa" des Predigers Sebastian Franck wirkt. Es fallen einem Aussprüche ein wie dieser: „Gott ist der Teufel und Christus der Welt Antichrist." Oder man denkt an „den furchtbaren Gott der Bösen". Ohne einer geflissentlichen Deutelei dieses vielleicht gar nicht so rätselhaften Blattes das Wort reden zu mögen, will ich aber ein paar Stellen aus derjenigen mystischen Schrift hier anführen, deren Gehalt am ehesten für eine Einwirkung auf Grünewald und eine Zeichnung wie diese sprechen könnte. Die Analogien sind offenkundig, können aber, wie immer wieder betont werden muß, ebensogut zufälliger Art sein. Jedenfalls illustrieren sie eine Stimmung, die, aus dem eigentlichen Mittelalter stammend, in den mystischen Kreisen der Reformationszeit eine romantische Wiedergeburt erlebt zu haben scheint. Ich meine die Schriften Heinr. Seuses, und vor allem dessen Buch „Seuses Leben", das nachweislich im Anfang des XVI. Jahrhunderts sehr eifrig gelesen worden ist. Ich zitiere daraus (nach der Neuausgabe, Diederichs, Jena 1911, Bd. I) ein paar Stellen, die vom Wesen der Trinität handeln, und verweise auf die mögliche Beziehung zur Zeichnung Grünewalds. Der Maler gibt drei ineinander hängende, im Raumlosen hängende Köpfe, von denen einer vorwärts, der andere seitwärts, der dritte rückwärts starrt. Eine Art gotische Hekate also. Etwas wie die „Mütter" Fausts, wohnend im Unbetretenen, nicht zu Betretenden, von Einsamkeiten umhergetrieben. Seuse sagt: „Und dennoch bleibt hier (in der Dreieinheit Gottes) der Geist in dem Genuß der gleichewigen, gleichgewaltigen, innebleibenden und doch ausfließenden Personen .... abgeschieden von allem Gewölk und Gewerbe der niedern Dinge, anstarrend die göttlichen Wunder .... hängend in der Einheit des Seins". Wer nun, um das Unbegreifliche verstehen zu können, „das in Bilder fassen will", fährt Seuse fort, „der nehme eines Menschen Form, aus dessen innerstem Herzen entspränge eine gleiche Gestalt, also, daß sie allezeit wieder hineinstarrte .... Der oberste überwesliche Geist hat den Menschen geadelt, daß er ihm von seiner ewigen Gottheit leuchtet, und das ist das Bild Gottes in dem vernünftigen Gemüt, das auch ewig ist". Vollends bestechend wird aber die Ähnlichkeit zwischen dem Text Seuses und der Zeichnung Grünewalds im folgenden. Ja sie bietet sogar eine Möglichkeit, den inhaltlichen Zusammenhang der drei geschilderten Charaktere zu kontrollieren, von denen ich den hinteren „Querkopf" als „ersten", den andern, bis zur äußersten Geistesarmut hingebend Gutmütigen links, als „zweiten", und den steil gefügten Felsen vorn als „dritten", mit folgenden drei „Bildern" Seuses zu vergleichen bitte. Seuse will das Mysterium des „Zurückfließens der Dreiheit in die Einheit", also das, was Grünewald (im Falle gleicher Absicht) ja auch mit der Synthese der drei individuellen Charaktere sinnfällig machen will, erklären, und tut es nun mit diesen Worten: „Das erste Bild ist eine freie Abwendung von der Welt Lüsten und ein sich kraftvoll mit emsigem Gebet Auf-zu-Gott-wenden. Das andere Bild ist: sich willig und geduldig darbieten, die unzählige Menge all der Widerwärtigkeiten zu leiden, die ihm von Gott und den Kreaturen zufallen mag. Das dritte Bild ist: daß er das Leiden des gekreuzigten Christus in sich bilde .... mit einer kräftigen Gelassenheit, als ob der Mensch sich selber tot sei."

Aus der neueren Grünewaldliteratur.

Bibliographien: Waltz, A. Bibliographie des ouvrages concernant M. Schongauer, M. Grünewald et les Peintres de l'ancienne Ecole allemande à Colmar. Colmar 1903.
Müller, Gottfried. Grünewald-Bibliographie Repert. 32. 1910.
Schmid, H. A. Anhang zu seinem Grünewaldwerk S. 295—374 (bis 1911).
Escherich, Mela. Grünewald-Bibliographie (bis Juni 1914) Straßburg 1914.

Allesch, G. v. Beiträge zur Betrachtung Grünewalds. Monatshefte für Kunstwissenschaft, 3 (1910).
Baldaß, L. Rezension der I. Auflage v. O. Hagen, Matthias Grünewald in Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst. Wien 1920, S. 11.
Baumgarten, Fr. Grünewalds Isenheimer Altar. Zeitschrift für bildende Kunst, NF. 14.
Becker, F. Zwei neuaufgefundene Studien Matthias Grünewalds. Zeitschrift für bildende Kunst 25 (1914) S. 275.
Bernhardt, J. Die Symbolik im Menschwerdungsbild. Kunstchronik, NF. 31 (1920) S. 531 ff.
Bock, Fr. Die Werke des Matthias Grünewald. Straßburg 1904.
Bock, Fr. Matthias Grünewald I. München 1909.
Braune, H. Ein Bild von Matthias Grünewald. Repert. 32, 1910.
Curjel, H. Grünewalds Versuchung des heiligen Antonius. Kunstchronik NF. 31 (1920) S. 153 ff.
Feigel, A. Skulpturen im Stile Grünewalds. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, 2 (1909).
Feigel, A. Christus triumphator. Hochland, München April 1919.
Feurstein, H. Ein verlorener Altarflügel Grünewalds. Zeitschrift für bildende Kunst, NF. 31 (1920).
Flechsig, E. Cranachstudien I. Leipzig 1900.
Friedländer, M. J. Der Isenheimer Altar. München 1908.
Friedländer, M. J. Zwei Grünewaldzeichnungen. Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen, 39 (1918).
Glaser, C. M. Grünewald. In zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. München 1917.
Habicht, V. C. Rezension der I. Auflage von O. Hagen, Matthias Grünewald. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1919.
Hagen, O. Zur Frage der Italienreise des Matthias Grünewald. Kunstchronik NF. 28 (1916/17).
Hagen, O. Bemerkungen zum Aschaffenburger Altar. Kunstchronik NF. 28 (1916/17).
Hagen, O. Grünewald und das Mantegnatriptychon in den Uffizien. Kunstchronik NF. 28 (1916/17).
Hagen, O. Einheit der künstlerischen Persönlichkeit, Grünewald, Italien. Kunstchronik NF. 29 (1917/18).
Hagen, O. Der Isenheimer Altar (Mappe). München 1919.
Hausenstein, W. Der Isenheimer Altar. München 1919.
Hering, Cl. Der Isenheimer Altar. München 1919.
Jakoby, Ad. Der weisende Johannes auf Grünewalds Isenheimer Altar. Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, 26 (1921).
Josten, H. H. Matthias Grünewald. Bielefeld und Leipzig 1912.
Kautzsch, R. Matthias Grünewald. Bericht über die Verhandlungen des kunsthistorischen Kongresses. Lübeck 1900.
Kehrer, H. Das Wunder des Isenheimer Altars. München 1919.
Koegler, H. Kann ein Holzschnitt H. Baldungs zur teilweisen Datierung von Grünewalds Isenheimer Altar dienen? Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1.
Lange, K. Matthias Grünewalds Stuppacher Madonna. Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen, 29.
Lange, K. Mariä Erwartung, ein Bild Grünewalds. Repert. 33 (1910).
Lehrs, M. Vier neue Grünewaldzeichnungen. Mitteilungen aus den sächs. Kunstsammlungen, 1 (1910).
Martin, A. Der Pestteufel in der Versuchung des heiligen Antonius. Münchner mediz. Wochenschrift 1920 S. 992 ff. und Repert. NF. 8 (1921).
Mayer, A. L. Grünewald, der Romantiker des Schmerzes. München (o. J.).
Mayer, A. L. Matthias Grünewald. München 1919.
Münzel. Der Kopf mit den drei Gesichtern. Zeitschrift für christliche Kunst. 1912.
Réau, L. Matthias Grünewald et le rétable d'Isenheim, Straßburg 1920.
Rieffel, Fr. Grünewaldstudien. Zeitschrift für christliche Kunst, 10 (1897).

Rieffel, Fr. Ein Gemälde des Matthias Grünewald. Zeitschrift für bildende Kunst, NF. 13 (1902).
Rieffel, Fr. Ein Grünewaldbildnis? Kunstchronik NF. 31 (1919).
Rieffel, Fr. Besprechung des Buches von O. Hagen, Matthias Grünewald. Repert. NF. 7 (1920).
Römer, E. Das Leben des Matthias Grünewald. Unterhaltungs-Beilage der Täglichen Rundschau, 1918, Januar (7/8).
Römer, E. Entgegnung zu E. Voigtländer: Ist Grünewald in Italien gewesen? Ebda. Febr. 1918 (Nr. 19).
Römer, E. Grünewald und sein letzter Biograph. Kunstchronik NF. 31 (1919) S. 193.
Rolfs, W. Eine italienische Vorlage Grünewalds. — Die Vorlage für Grünewalds Versuchung des heiligen Antonius. Repert. NF. 7 (1920).
Schmermann, M. Grünewald-Studien in Schwaben. Besondere Beilage zum Württembergischen Staatsanzeiger 1. Oktober 1918.
Schmid, H. A. Matthias Grünewald, Festbuch zur Eröffnung des historischen Museums in Basel. Basel 1894.
Schmid, H. A. Die Gemälde und Zeichnungen des Matthias Grünewald. 2 Bände. Straßburg 1911.
Schmid, H. A. Matthias Grünewald, Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts, Frankfurt a. M. 1911.
Schmid, H. A. Die oberdeutsche Kunst im Zeitalter Maximilians. Jahrbuch der Wiener Zentralkommission 1909.
Schmid, H. A. Einzelne Aufsätze zur Kritik und Geschichte Grünewalds. Repert. 32/33. Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1.
Schneider, Fr. Matthias Grünewald und die Mystik. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1905.
Schubring, P. (-Avenarius). Matthias Grünewald. München 1907.
Schubring, P. Der Isenheimer Altar (Mappe) Leipzig 1913; ferner: Die Galerien Europas, 6. Leipzig 1911.
Simon, K. Zu Grünewalds Aufenthalt in Frankfurt a. M. Kunstchronik NF. 30 (1919).
Boegelen, M. Die Verspottung. Repert. NF. 8 (1921).
Voigtländer, E. Zur Italienreise Grünewalds. Kunstchronik NF. 29 (1918).
Voigtländer, E. Ist Matthias Grünewald in Italien gewesen? Unterhaltungs-Beilage der Täglichen Rundschau 1918, Februar, (Nr. 19).
Voll, K. Die Versuchung des heiligen Antonius bei Schongauer und Grünewald. Der Besuch des heiligen Antonius beim heiligen Paulus von Grünewald und von Velasquez. Vergleichende Gemäldestudien, NF. München 1910.
Weisbach, W. Matthias Grünewald, Formales und Psychologisches. Kunst und Künstler 1917/18.
West, R. Grünewald und Cimabue. Monatshefte für Kunstwissenschaft 12 (1919).
Zeller, J. Die Madonna von Stuppach. Bad Mergentheim 1921.
Zucker, M. Die früheste Erwähnung Grünewalds. Kunstchronik, NF. 10 (1899).
Zülch, W. K. Grünewald oder Grün? Repert. NF. 5 (1917).
Zülch, W. K. Das Dunkel um Grünewald. Mathis Gothard alias Nytharbt von Würzburg. Repert. NF. 8 (1921).

Nachweis der abgebildeten Werke Grünewalds.

(Nach Aufbewahrungsorten: Alphabetisch wie die Orte sind ebenfalls unter jedem Ort die Bildgegenstände angeordnet. Alle aus einem solchen abgebildeten Ausschnitte sind unter den betreffenden Hauptgegenständen (der natürlichen Bildordnung gemäß) zu suchen und durch vorgesetztes (A.) gekennzeichnet. Umfassendere stehen den entsprechenden spezielleren Teilausschnitten voran. Handzeichnungen sind von den Gemälden durch nachfolgendes (Z.) abgehoben. Die Zahl hinter dem betreffenden Gegenstand bezeichnet die Seite mit der Abbildung.)

Aschaffenburg (Stiftskirche).
Beweinung Christi, 115.

Basel (Öffentliche Kunstsammlung).
Kreuzigung, 90.
(A.) Johannes unter dem Kreuz, 93.

Berlin (Kaiser Friedrich-Museum).
Flämische Kopie nach der verschollenen Kreuzigung, 239.
— (Kupferstichkabinett).
Drei Köpfe (sogen. Dreifaltigkeit) (Z.). 220.
Maria mit Kind und Engel (Z.), 203.
Huldigender König (Z.), 205.
Kopf eines Schreienden (sogen. singender Engel) (Z.), 25.
Kopf eines Mannes (Z.), 217.
Knieender Mann (sogen. höhnender Pharisäer) (Z.), 213.
— (Slg. Generalkonsul Licht).
Magdalenenstudie (Z.), 191.

Colmar (Museum Unterlinden).
Altar aus Isenheim, rekonstruiert (geschlossen), 50.
Derselbe (geöffnet), 51.
St. Antonius (Flügelbild), 120.
(A.) Kopf desselben mit dem Teufel, 127.
Antonius bei Paulus (Einsiedlerbesuch), 162.
(A.) Antonius in der Klause, 173.
— Kopf desselben (Bildnis Guersi), 172.
— Paulus der Einsiedler, 176.
— Bemooster Baum mit Raben, 170.
— Felsklause mit Hirsch, 171.
— Hirschkuh, 175.
— Erdstilleben, 174.
Antoni Versuchung, 163.
(A.) Gespensterkampf in der Hütte, 164.
— Felsenschlucht, 165.
— Plagegeister, 167.
— Plagegeist bei der Hand des Antonius, 166.
— Teufel mit Entenfüßen, 169.
Auferstehung, 131.
(A.) Der Auferstandene, 133.
— Wächter am Grabe, 135.
Beweinung, 108.
(A.) Gruppe um den Leichnam, 113.
— Landschaft, 109.
— Magdalena, 111.
Kreuzigung. 68, 69.
(A.) Gruppe Maria, Johannes, 81.
— Oberteil der Gruppe Maria und Johannes, 29.
— Magdalena, 83.
— Oberteil des Gekreuzigten, 75.
— Kopf des Gekreuzigten, 73.
— Arm des Gekreuzigten, 79.
— Unterteil des Gekreuzigten, 77.
— Der Täufer, 85.
— Kopf des Täufers, 87.
— Weisender Arm des Täufers, 88.
— Fuß des Täufers und das mystische Lamm, 86.
Maria im Rosenhag und Engelskonzert, 128, 129.
(A.) Engelskonzert, 147.
— Engelshuldigung, 150.
— Engel mit Bratsche und Cherubim, 119.
— Engel die Gambe spielend, 148.
— Disputierende Propheten und krönende Engel, 145.
— Maria in Erwartung, 113.
— Maria mit dem Kinde, 153.
— Hirtenverkündigung, 151.
— Rosenstock, 155.
Marienverkündigung, 137.
(A.) Maria, 139.
— Engel und Bücherstilleben, 141.
— Kapellengewölbe, 142.
St. Sebastian, 121.
(A.) Oberkörper des Sebastian und Landschaft, 122.
— Engel mit Märtyrerkrone, 123.
— Kopf des Sebastian (Selbstbildnis Grünewalds), 177.
— Unterkörper des Sebastian, 125.

Dresden (Kupferstichsammlung).
Antoniusstudie (Z.), 201.
Apostel Jakobus (Z.), 211.
Apostel Petrus (Z.), 209.
Sebastianshände (Z.), 195.

Donaueschingen (Fürstl. Kunstsammlung).
Kopie (1648) nach einer verschollenen Kreuzigung, 241.

Erlangen (Universitätsbibliothek).
Sogen. Selbstbildnis Grünewalds (Studie zu Johannes auf Patmos?) (Z.), 179.

Frankfurt a. M. (Städt. historisches Museum).
St. Cyriakus, 116.
St. Laurentius, 117.

Freiburg i. Br. (Städtisches Museum).
Gründung von Sa. Maria Maggiore, 159.

Göttingen (Sammlung Ehlers).
Antoniusstudie (Z.), 199.
Sebastiansarme (Z.), 197.

Karlsruhe (Kunsthalle).
Gekreuzigter (Z.), 219.
Kreuzigung, 91.
(A.) Arm des Gekreuzigten, 81.
— Johannes unter dem Kreuz, 93,
— Oberteil des Johannes, 94.
— Oberteil des Gekreuzigten, 95.
— Unterteil des Gekreuzigten, 97.
— Maria, 99.
Kreuzschleppung, 102.
(A.) Büttel und Christus, 103.
— Kopf Christi, 105.
— Schlagender, 106.
— Scherge, 107.

Lützschena (Slg. Speck von Sternburg).
Studie zu einer Klagenden (Z.), 192.
Studie zu einer Klagefigur (Rückseite der Vorigen) (Z.), 193.

München (Pinakothek).
Bekehrung des St. Mauritius durch St. Erasmus, 181.
(A.) Drei Köpfe daraus, 186.
— Zwei Köpfe daraus, 183.
— Kopf des Erasmus (Bildnis Albrechts von Brandenburg), 182.
— Ornat des Erasmus, 184.
— Wappenstickerei am Ornat des Erasmus, 187.
— Rüstung des Mauritius, 185.
— Begleiter des Mauritius, 189.
Verspottung Christi, 101.
— (Sammlung Dr. von Pauer).
Kopie nach der verschollenen Kreuzigung, 238.

Oxford (Bibliothek).
Betende Magdalena (Z.), Titelbild.

Paris (Louvre).
Kopf einer lächelnden Frau (Z.), 214.

Stuppach (Pfarrkirche).
Maria-Schnee, 157.

Stockholm (Nationalmuseum).
Bildnisstudie eines älteren Mannes (Z.), 215.

Wien (Albertina).
Anbetender Heiliger (Z.), 207.

Werke anderer Meister.

Architektur und Plastik des Isenheimer Altarschreins, 53.
Cranach, Kreuzigung (München, Pinakothek), 71.
Dürer, Kreuzigung (Holzschnitt aus der Großen Passion), 70.
— Paulus (Studie zum Heller-Altar, Wien), 119.
Evangeliar Ottos III., Evangelist Matthäus (München, Staatsbibliothek), 132.
Glasgemälde aus Rothenburg mit dem Gekreuzigten, 37,
Hallesches Heiltumsbuch, der silberne Moritz, 180.
Holbein d. Ä., Kreuzigung nebst Ausschnitt, Augsburg (Tafel 33).
Sadeler, Kupferstich nach der verschollenen Kreuzigung Grünewalds, 237.
Sandrart, Deutsche Akademie, Kupferstich mit Bildnis Grünewalds, 178.
— — Kupferstich mit angeblichem Bildnis Grünewalds, 178.
Schongauer, Verspottung, 100.